الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري- قسنطينة

كلية: الأدب واللغات **رقم الإيـداع: ....**

قسم: اللغة العربية وآدابها **رقم التسجيل: ....**

دلائلية الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

فترة التحولات -1988-2000-

مذكرة مكملة لنيل درجة الماجستير في الأدب العربي القديم

شعبة : الأدب الجزائري المعاصر

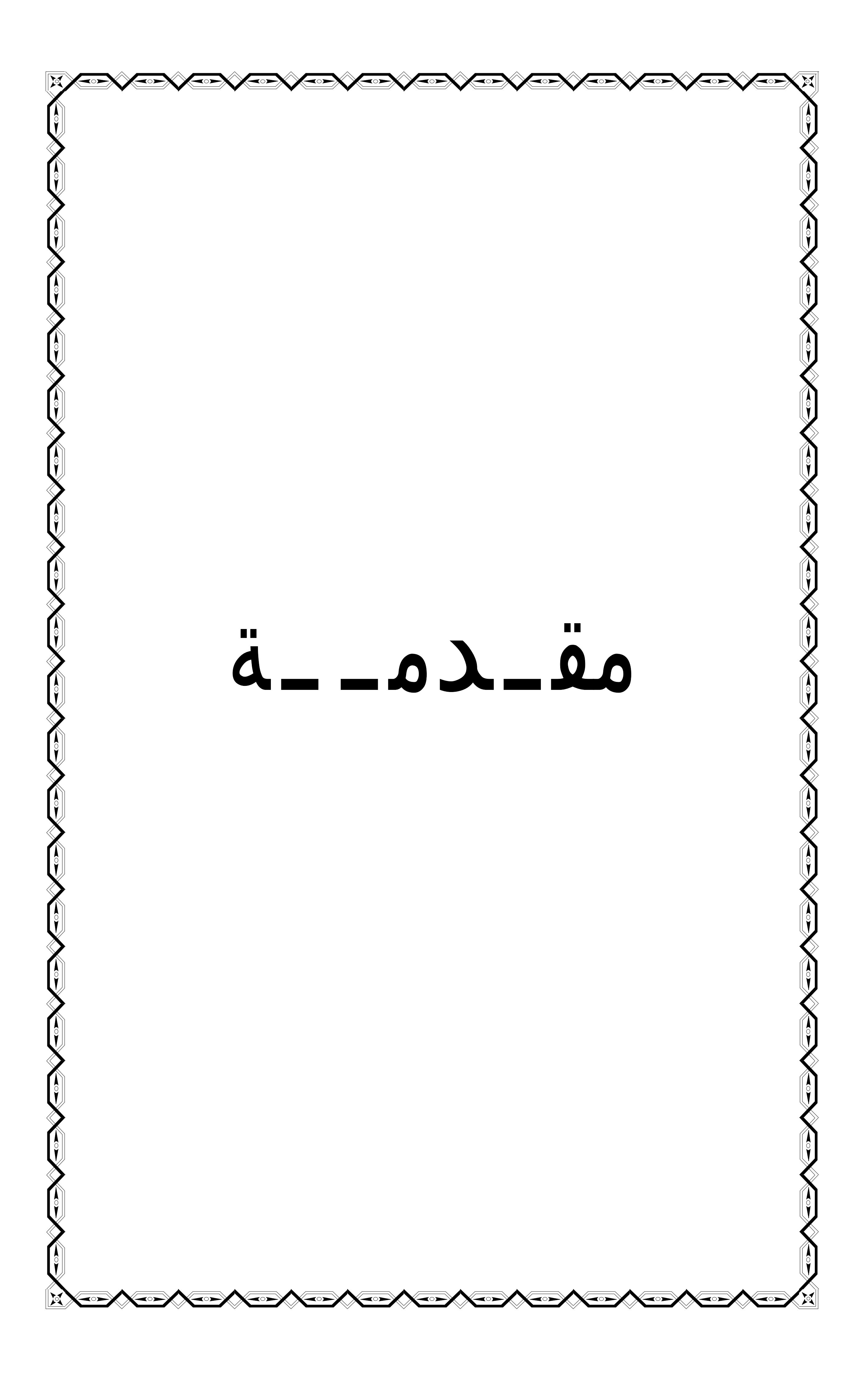
إعـــــداد: **إشراف الدكتورة:**

حياة هروال **جميلة قيسمون**

أعضاء لجنة المناقشة

1-أ,د يحيى الشيخ صالح	جامعة منتوري- قسنطينة	رئيسا
2-د. جميلة قيسمون	جامعة منتوري- قسنطينة	مشرفا ومقررا
3-أ.د عزيز لعكايشي	جامعة منتوري- قسنطينة	عضوا مناقشا
4-د زهيرة قروي	جامعة منتوري- قسنطينة	عضوا مناقشا

السنة الجامعية: 2008-2009



مقـدمــة

لقد عاشت الجزائر محنة أريد فيها لأبنائها أن يسيروا في نفق مظلم، تعددت به المتاهات والمخارج ،محنة مركبة مختلفة الجوانب ،أفرزت غيوما من الحزن واليأس والضياع، الذي ألقى بظلاله على كل جميل .

ففي ظل هذه الظروف الحرجة ،وحين لاذ قوم بالسكوت والصمت، واستطاب آخرون الصراعات الهامشية، وفي كل يوم تزهق النفوس، وتتجذر الأحقاد أكثر فأكثر، والبلاد تسير نحو منزلق خطير ،بين مد هؤلاء وجزر أولائك .

وفي مثل هذه الأوضاع، تتطلع الأمة إلى الكلمة الحكيمة التي تعبر عن أحوالها أصدق تعبير، الكلمة التي تعيد لها الثقة في قدرتها على تجاوز المحنة، الكلمة المستشرفة لغد أفضل يجسد كل آمالها وطموحاتها، حيث تبقى الآمال معلقة على المبدع المثقف، الذي يحسن التمييز بين الغث والسمين، والذي لا يهدأ له بال والقلق يحيط به من كل جانب إزاء المصير المجهول، والإحباط العام الذي سيطر على الجميع أمام استحالة رؤية نهاية النفق .

لقد كان على هذا الجيل من المبدعين ،أن يكسر حاجز الصمت المفروض عليه، ويعبر "بالنعم" و"اللا " في مشاهد للنحيب والألم ، وأخرى للآمال .

ولعله ليس أصدق قولا من شاعر، ولد وترعرع في هذا الوطن، وعايش مرحلة التحولات هذه، بآمالها وآلامها، وقد كان الشاعر دوما الشاهد على الزمن، وكانت الكلمة ولا تزال تفعل " في النفس فعل الجرح في الجسد".

إن الشعر تعبير صادق عن رعشة الروح، وانتفاضة النفس، وهو أيضا مرآة تعكس هموم الشاعر ومن ورائه هموم الإنسان، من حيث هو يرسم تفاصيل حياته، فيرصد حركاتها وسكناتها، أناتها وأحلامها، ويزرع بذور الأمل ورعشة الحياة في أدق خلاياها الميتة لتنبعث من رماد المحرقة ،محلقة في سماء الحلم .

لأجل هذا وذاك إذن حاولت الدراسة أن تقف عند هذا الكائن المسكون دهشة واغتراب، المتسربل بالفجائع والمحن، الضارب في التيه، الهارب من واقع هزيل

فرضته يد المحنة، إلى عالم حالم رسمه لنفسه، أين استطاع تفجير ذلك الصمت المطبق، وإعلان ما يكابده في شكل إبداعي.

ولعل السؤال الملح الذي يطرح نفسه هنا هو: لماذا وقع الاختيار على شعر الأزمة؟ ولماذا تيمة الموت دون غيرها؟ هل يشكل هذا الشعر نقطة تحول هامة ومميزة في الشعر الجزائري المعاصر؟ كيف عبر الشاعر الجزائري المعاصر عما يحيط به؟ أو كيف رسم تجربته في هذه الفترة ،وكيف كانت نظرته لواقعه، وللموت خاصة؟ هل وفق في نقل تجربته وأحاسيسه للقارئ؟

قد تحيل الإجابة على هذه الأسئلة إلى جملة من النقاط التي شكلت مجتمعة اشكالية بحثي، والتي أحسب أنها كانت السبب في مغامرتي هذه، في تتبع المسار الذي أخذته لفظة الموت من حيث هي ظاهرة شكلت السمة البارزة التي طغت على النص الشعري في هذه الفترة.

فاطلاعي على ما يربو عن ستين مجموعة شعرية ، قادتني إلى وسم التجربة بطابع الموت، كونها اتشحت بوشاح من الحزن ، حيكت خيوطه من ألم وأمل، انكسار ونهوض، موت وانبعاث .

من هنا، ولما كانت موضوعة الموت جوهر عملي، ومنطلق بحثي الموسوم بـ :

"دلائلية(*) الموت في الخطاب الشعري الجزائري المعاصر

فترة التحولات 1988-2000"

في دراستي لمرحلة حاسمة من مراحل القصيدة الجزائرية، ولما تحمله هذه الفترة من خصوصيات على جميع الأصعدة . فقد آليت على نفسي تسليط بعض الضوء على الذات الشاعرة الجزائرية، وتغير نظرتها للموت من خلال نصها، بل وكيف

(*)- جدير بالذكر أن هذا البحث استقى مصطلحاته من الترجمات المغربية، بدءا من العنوان، بحيث مصطلح: "الدلائلية" هو الترجمة الواردة في العديد من الدراسات والممارسات النقدية لدى المغاربة

استطاعت أن تحول هذه التجربة على قسوتها إلى رؤى حالمة، وفضاءات انزاح فيها الموت إلى دلالات تخرج عن كونه حد ونهاية لكينونة الإنسان .

لئن كانت هذه الأسباب العامة هي التي دفعتني إلى هذا البحث ؛فإن شغفي بالشعر شكل بدوره محفزا قويا لأن ألقي بنفسي بين أمواجه العاتية، لتغرقني تارة، وتلقي بي على ضفاف الحلم تارة أخرى، وتبعثني إلى حضرة الملكوت طورا .إنه عالم من الإبداع أضفت عليه لغة الموت الرامزة أبعادا دلالية، ونفسية، و فنية لا عهد له بها.

جدير بالذكر أنني لم أكن السباقة في الوقوف عند هذا الموضوع، حيث يمكن أن نحصي أعمالا عديدة تناولته، أذكر منها الدراسة التي قدمها أحمد بكري عصلة الموسومة بـ"الموت في الشعر العربي المعاصر"، بالإضافة إلى كتابي :"الموت والعبقرية" لعبد الرحمن بدوي ،و"الموت والشعر" لفؤاد رفقة، هذا على أن الدراسة التي شكلت رافدا مهما من روافد البحث هي الدراسة الرائدة التي قدمها وليد مشوح من سوريا "الموت في الشعر العربي السوري المعاصر".

غير أن دراسة بهذا الحجم ، وعلى هذا المستوى لم تجد طريقا إلى عالم النقد الجزائري المعاصر،خاصة التي تتناول فترة التحولات ،باستثناء بعض الإشارات التي نلفيها هنا وهناك، في مؤلفات لبعض الدارسين، والتي وردت كعناصر متضمنة في بحوث متفرقة.

هذا وإن هذه الدراسة، ورغم ما تسعى إليه من كشف الستار على جانب معين من واقع الشاعر في حقبة التسعينات ، فقد واجهت صعوبات جمة في تحصيل المادة الأساسية للعمل ، حيث إن شساعة التجربة التي امتدت على مدى اثنتي عشرة سنة (1988- 2000)، وعدم وصول المادة الإبداعية لبعض الشعراء خاصة من الغرب والجنوب الجزائريين، مع تعذر الانتقال والبحث في أحيان أخرى – شكلت أقوى العوائق التي واجهتني في انجاز هذا البحث ،الأمر الذي أسهم بعض الشيء في جعل هذا البحث لايصل إلى أقصى مراميه .

وإذا كان البحث العلمي ورغم كل ما سبق ذكره، يبقى تحديا يرفعه الباحث في مواجهة المبهم والغامض ، ولأن رحلة البحث نبدؤها من إلقاء الضوء على هذا المبهم، فإنني يممت وجهي شطر ما تيسر لي من النصوص المؤرخة في هذه الفترة، بيد أن ادعاء الإحاطة بها جميعا" أكبر من همتي، وأقوى من أن تحمله قدرتي"، فحاولت رصد المسار الذي أخذته تيمة الموت والانشطارات الدلالية التي صيغت من خلالها، مستعينة في ذلك بالمنهج السيميائي .

"فالمنهج السيميائي يعنى بجدلية الطرح، وتعددية الرؤيا، والبحث عن تشكل المعنى عن طريق النفاذ إلى عمقه ،والبحث عن ماهياته من حيث هو ناتج عن اتحاد عنصري الدال والمدلول.. .

ولعله من الأهمية بمكان أن أشير إلى أنني لم أتطرق في دراستي هذه إلى ذكر عناصر التحليل السيميائي من أيقونة، ورمز، ومؤولات، وغيرها من الأدوات الإجرائية. واكتفيت بالقراءة المباشرة دون التوقف في كل مرة عندها، وذلك راجع إلى طبيعة التيمة(الموت) التي تستقي معانيها من الفلسفة، التصوف، الدين،... فآثرت – وأرجو أن على صواب – أن تكون قراءتي لها تحمل من الجمالية والفلسفة ... مايدعم الفعل القرائي، ويحافظ على جمالية اللفظ.

وإيمانا مني بأن منهجا معينا لا يمكنه أن يتفرد بالقراءة، بيد أن النص الشعري، العربي خاصة لا يمكن أن نقحم عليه عناصر نقدية عنوة، قد تحدث خلخلة في أرجائه دون أن تسبر أغواره، فقد ارتأيت أن أستعين بعناصر أخرى لا يستوعبها المنهج السيميائي وحده .

فكان أن اعتمدت الإحصاء كوسيلة في إمكانها أن تضفي بعضا من العقلنة الرياضية على البحث .ومن هنا حصلت على النسب التي على اجتهادي في تدقيقيها، لا يمكنها إلا أن تسهم في إبراز جانب معين من التجربة.

على هذا النحو إذن؛ سار البحث ،يزاوج بين عناصر أدبية مختلفة ويرتكز إلى المنهج السيميائي كمنهج أساس،صانعا خط سير رسمته خطة قسمت البحث إلى مدخل وثلاثة فصول :

مدخل نظري :

حاولت أن أقدم فيه بعض العناصر المنهجية التي من شأنها أن تسهم في الدراسة، وذلك بتقديم الخلفية النظرية للمنهج السيميولوجي (النشأة والمفهوم)، إضافة إلى الأدوات الإجرائية والإستراتيجيات التي تسعفنا في عملية القراءة.

هذا مع استحضار للمفاهيم المعجمية والفلسفية للموت .

* **الفصل الأول :**

تجربة الموت وبناء الكون الشعري في الفترة 2000/1988 :

وفيه لجأت إلى إحصاء ألفاظ الموت مع مرادفاتها ، وعائلة الألفاظ ذات القرابة المعنوية.كي أخلص في الأخير على نسب شكلات إحداثيات المنحنيات البيانية.

ومن ثم انتقلت إلى تقصي المجالات الشعرية التي اقتحمها لفظ الموت ،أو تشكلت بفعله.

* **الفصل الثاني** :

شعرية الموت وانزياحات الدلالة : وهنا عرضت إلى رصد أهم الرؤى التجريبة في النص الشعري الجزائري المعاصر ،والتي أفرزتها الرغبة في تجاوز الواقع المتأزم للذات الشاعرة ،بالتعبير من خلال رؤى متجددة .

* **الفصل الثالث :**

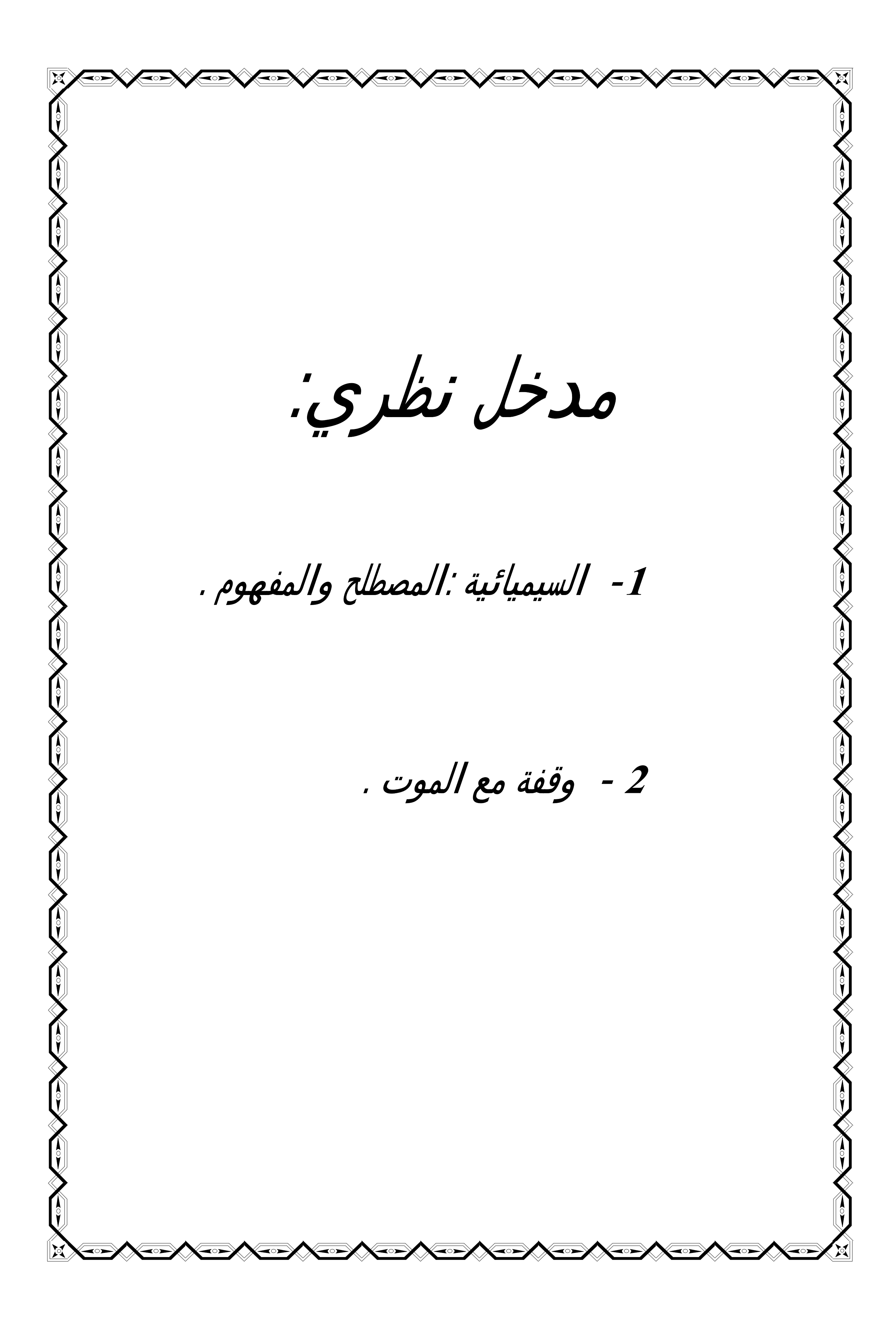
تجليات الموت في النص الشعري الجزائري المعاصر : (قراءة في نماذج شعرية)

جاء هذا الفصل كخلاصة للبحث ،حيث عمدت فيه إلى التطبيق على نماذج منتقاة من النصوص الشعرية لهذه الفترة .

وتوج البحث في النهاية بخاتمة جمعت ملامح البحث الأساسية مع أهم النتائج التي توصلت إليها خلال رحلتي الشيقة مع الموت .

وفي الأخير لا يسعني إلا أن أجزي جزيل الشكر والامتنان أولا إلى أستاذتي المشرفة، التي طوقتني بأذرع من الرعاية والدعم والتوجيه، وإلى كل من أسهم في تخريج هذا البحث إلى النور .

وبعد فإن وفقت فلله الفضل والحمد..، وإن أخفقت فحسبي أنني اجتهدت.



مدخل نظري:

1- السيميائية :المصطلح والمفهوم .

2 - وقفة مع الموت .

1- السيميائية المصطلح والمفهوم :

- ما السيميائية ؟
- المصطلح والترجمة .
- مملكة العلامة .
- السيميائيات التأويل.

1 – السيميائية المصطلح والمفهوم :

1-1- ما السيميائية؟:

العلاماتية أو السيميولوجيا هي علم العلامات أو السيرورات التأويلية[1]، وهي إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات، أو العلامات، وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة، أو العلامة اللغوية، أو التصويرية في النصوص الأدبية، وفي الحياة الاجتماعية[2].

فالسيميائية/السيميولوجيا إذن: منهج يهتم بدراسة حياة الدلائل داخل الحياة الاجتماعية، ويحيلنا إلى معرفة هذه الدلائل، وعلتها، وكينونتها، ومجمل القوانين التي تحكمها – فالكون مركب دلائل. وبذلك كانت السيميولوجيا بحسب دي سوسير، "علم يعرفنا على وظيفة هذه الدلائل والقوانين التي تتحكم فيها"[3].

"إن مجال عمل السيميولوجيا هو اللغة النظام دون اللغة الآداء، ولهذا فالسيميولوجيا تظل ممارسة استقرائية استنتاجيه"[4]، تنطلق في تحليلها للنص الأدبي" من اعتبار النص يحتوي على بنية ظاهرة، وبنية عميقة، يجب تحليلهما وبيان ما بينهما من علائق[5].

---

[1]-جان ماري سشايفر وآخرون، العلاماتية وعلم النص، ت: منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، دار البيضاء، المغرب، 2004، ص13.

[2]-سمير سعيد حجازي، قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر، دار الآفاق العربية، القاهرة، ط:1، 2001، ص 120 .

[3]-حنون مبارك، دروس في السيميائيات، نقلا عن: عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري، ديوان المطبوعات الجامعي، وهران، ط1، 1993، ص79.

[4]-ميجان الرويلي وسعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط3، 2002، ص179

[5]-محمد إقبال، عالم الفكر، نقلا عن :غريب اسكندر، الاتجاه السيميولوجي في نقد الشعر، الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2002، ص44.

إن القراءة السيميولوجية للنص، تقوم على إطلاق الإشارات كدوال حرة، لا تقيدها حدود المعاني المعجمية، ويصير للنص فعالية قرائية إبداعية؛ تعتمد على الطاقة التخييلية للإشارة في تلاقي بواعثها مع بواعث ذهن المتلقي، ويصير القارئ المدرب هو صانع النص[1].

فالحقل الأصيل للسيميوطيقا، هو انتقال العلامات من مستوى معين من الحديث، إلى مستوى آخر أي تصعيدها من دلالة مركبة في مستوى أولي من قراءة النص، إلى وحدة نصية تنتمي إلى منظومة أكثر تطورا[2]، اعتمادا على مهارات القارئ، وكفاءته في عبور المعنى وتأسيسه دلاليا، في رموز علامية، فيصبح منتجا لرسالة بصدد الرسالة النقدية، "إذ الكفاءة الأدبية تلعب أيضا دورا في معرفة القارئ للمنظومات الوصفية، والتيمات الأدبية، ولأساطير المجتمع، وخصوصا معرفته للنصوص الأخرى، وكلما كانت هناك تكثيفات في النص – كوصف ناقص، أو تلميحات، أو استشهادات، فالكفاءة الأدبية وحدها، هي التي تمكن القارئ من الاستجابة كما ينبغي، بإتمام النص و إكماله وفقا للنموذج المفترض"[3].

إن التحليل السيميولوجي يمنحنا القدرة على "إضاءة المعهود، والكشف عنه، وفق جسر يربط الماضي بالحاضر، على ضوء ما يقتضيه الراهن، للتعبير عن تجليات الحياة الاستشرافية[4] باعتبار النص "شبكة من الشفرات، يقوم القارئ بفكها مثلما يفعل الصيدلي، إذ يقرأ وصفة طبية مشفرة، لذا لابد من مشاركة القارئ الفعالة لاكتمال النص، فالنص يدرك بوصفه علامة واحدة، معقد شكلا وموحد دلالة،

---

[1]- عصام خلف، الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، دار فرحة للنشر، مصر، ط2003، ص47-48

[2]-مايكل ريفاتيرسيميوطيقا الشعر :دلالة القصيدة، ت: فريال جبوري غزول، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986، ص217

[3]-المرجع نفسه، ص217-218.

[4]-عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص25/24

فالعلامة ليست إلا علاقة شئ بشيء آخر، ولا يمكن فهمها بدون فهم استمرار تحولاتها من عنصر إلى آخر في شبكة ما"[1].

فالسيميولوجيا إذن؛ منهج يرتكز إلى نقطة جوهرية تشكل الدعامة الأساسية، والمنطلق الأول الذي تنبثق منه شتى القراءات للموضوع قيد التحليل، أياًّ كان جنسه، حيث تشكل العلامة.

البوابة التي نلج من خلالها عالم النص، ونبحر في ثناياه بحثا عن النص (النصوص) الغائب، باللجوء إلى آليات، وأدوات تختلف باختلاف القارئ وثقافته.هذا الأخير الذي يشترط فيه أن يكون عارفا بتقاليد النص الجنسية (السياق الفني الذي ينضوي تحته النص)، ممتلكا لمهارات ثقافية يوظفها لجلب العناصر الغائبة[*].

لقد جاءت السيميائية إذن: لتقريب العلوم الإنسانية من حقل العلوم التجريبية، بتبنيها آليات وشروط تجعلها "أكثر انضباطا بالرغم من اعتمادها مبدأ[الإشارة الحرة]. فالتحليلات السيميائية ترتكز إلى خطوات محددة، يبسطها المحلل ويعرف قارئه بها، قبل الشروع بالتحليل"[2].

غير أنه ورغم هذه الخطوات الجادة، والمجهودات الجبارة التي عرفها هذا المشروع منذ نشأته، فقد بقي رهين المغامرة، يستند في جوانب عديدة منه إلى علوم مختلفة، وذلك لأنه لم يستقم بعد كعلم مستقل له آلياته الإجرائية المميزة، وأسسه المعرفية الخاصة، فغالبا ما يستند إلى علوم النفس والاجتماع، في مقاربة النصوص، ويحتكم في أحايين أخرى إلى الرياضيات والمنطق، في محاولة لعقلنة المنتج القرائي، وإضافة بعض الدقة عليه. ولا ضير في ذلك ما دامت السيميولوجيا قد طرقت مجالات علمية عديدة، واستطاعت أن تتقولب معها كالطب، والرياضيات وغيرهما، فما الداعي

---

[1] -عصام خلف، الإتجاه السيميولوجي ونقد الشعر، ص46

[*] -انظر عبد ا الغذامي، الخطيئة والتكفير، - من البنيوية إلى التشريحية، السعودية، 1987، ص51.

[2] -حاتم الصكر، ترويض النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص121

إذن بالاّ تطوع مثل هذه العلوم التجريبية، في خدمة العلوم الإنسانية، وأن تستعير بعضا من تجريديتها، وعقلانيتها، في سبر أغوار النص الأدبي ؟!

1-2- المصطلح والترجمة :

إن مشكلة المصطلحية هي واحدة من أصعب المشاكل التي واجهت سير المناهج النقدية الحديثة، بيد إن اللغات تختلف من أمة إلى أخرى، وتختلف معها الألفاظ والمصطلحات، فقد تشير لفظة ما، في لغة ما، إلى معنى معين. بينما يكون لها معنى مغايرا في اللغات الأخرى، بل ويمكن أن يكون معاكسا لها، وهو الأمر الذي يقف في أحايين كثيرة كحاجز أمام وضع معجم لغوي موحد يضم الاصطلاحات النقدية الحديثة، و ينظّر لها.

لقد لامس هذا الإشكال المشروع السيميولوجي في جانب معين منه، بوجود مصطلحين يتنازع كليهما الصدارة، وأحقية الانتشار،أولهما: السميوطيقا وهو مصطلح يعود في أصله إلى واضعه الفيلسوف الأمريكي شارلز سندرسن بورس (1839-1914). وثانيهما: السيميولوجيا والذي سنّه معاصره اللّساني السويسري فردينان دي سوسير(1857/1914). وقد حاول بعض الباحثين إيجاد فروق بين المصطلحين "كقصر السيميولوجيا على العلم النظري، وجعل السيميوطيقا تنصرف إلى تطبيقات هذا العلم "[1].

كما أشار جورج مونان إلى أن مصطلح السيميائية /السيميوطيقا: "يستعمل أحيانا للدلالة على نظام للعلامات غير اللّغوية كإشارات المرور"[2].

غير أن هذه التعاريف، لم ترق إلى مستوى يجعل الفروق جلية، وتستحق أن يعتد بها في إطار التنظير لهذا المنهج، حيث نلفي تداخلا صارخا للمصطلحين يصعب

---

[1]-محمد عناني، المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم :انجليزي/ عربي، مكتبة لبنان ناشرون- الشركة المصرية العالمية للنشر، ص15.

[2]-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، الدار العربية للعلوم، منشورات الاختلاف، الجزائر/ لبنان، ط 1، 2008، ص228

معه التمييز بينهما.

إن الجذر اللغوي الذي استقى منه كلا العالمين اصطلاحيهما، هو الكلمة اليونانية Semiosis: والتي تعني بحسب جون لوك المنطق، حيث إن "كل الأعمال التي تتألف من طبيعة العلامات بوساطة الذهن، الذي يجعلنا نستخدمها لغرض فهم الأشياء، أو من أجل تقديم معرفتنا للآخرين"[1].

وقد تأثر بورس بلوك بمطابقته بين منطقه العام، ونظرية العلامات قائلا: "ليس المنطق بمفهومه العام كما اعتقد أنني قد أوضحت إلا اسما آخر للسيميوطيقا"[2] وأكد دي سوسير من جهته أن السيميولوجيا Sémiologie هي "هي علم يدرس حياة العلامات، ويمكن من معرفة ماهيتها، والقوانين المسببة لها"[3].

وبذلك يتقاطع العالمان في نقطة واحدة، مفادها أن الاصطلاحين كليهما يصبان في مفهوم واحد هو:علم العلامات ؛ حيث ارتبط مصطلح سيميوطيقا بالتّيار المعرفي الأنجلو ساكسوني، وهذا منذ تبناه جون لوك في كتاباته .على حين نجد أن مصطلح سيميولوجيا يبرز في الكتابات الفرنسية، منذ أرساه فردينان دي سوسير في كتابه دروس في علم اللغة العام (1911).. [4].

والجدير بالذكر أن المصطلحين قد وردا مترادفين في العديد من القواميس المختصة: فيقدم تودوروف وديكرو - مثلا- هذين المفهومين" في قاموسهما الموسوعي بصيغة العطف والتخيير السيميائية /أو السيميولوجيا "هي علم العلامات....كما احتفظ القاموس الموسوعي الجديد لديكرو وشيفر بالتعريف ذاته"، مع إضافة تعريفية بسيطة

---

[1]-غريب اسكندر، الاتجاه السيميولوجي في نقد الشعر، ص16

[2]-المرجع نفسه، ص16

[3]-سيزا قاسم ونصر حامد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، ص149.

[4]-المرجع نفسه، ص351

..السيميائية /أو السيميولوجيا "هي دراسة العلامات والسيرورات التأويلية"[1].

أما القواميس العربية، فقد أوردت بدورها- وفي الكثير من الأحيان – المصطلحين كلفظين مترادفين يحيل أحدهما على الآخر، مثلما جاء في دليل الناقد الأدبي لميجان الرويلي وسعد البازعي: "السيمياء (سيميولوجيا/ سيميوطيقا) Semiology/semiotics تعني علم، أو دراسة العلامات (الإشارات)، دراسة منظمة منتظمة .ويفضل الأوربيون مفردة السيميولوجيا التزاما منهم بالتسمية السوسيرية، أما الأمريكيون فيفضلون السيميوطيقا التي جاء بها المفكر والفيلسوف تشارلز سانديرز بيرس[2].

-:Semiology/semiotics: علم العلامات السيميولوجيا السيميوطيقا[3].

-Semiotics – semiologie:علم العلامات إحدى علوم اللغة التي تدرس الإشارات أو العلامات وفق نظام منهجي خاص يبرز ويحدد الإشارة[4].

- Semiotique - semiotics سيميائية : ويقابلها عربيا علاماتي متعلق بالعلامات، ويقابلها في المعاجم المزدوجة(فرنسي عربي) نظرية الرموز والعلامات، ويعتبرها روبير نظرية عامة للأدلة[5].

هذا وليس أدل على ترادف المصطلحين من تصريح أحد أعمدة هذا المنهج (غريماس) لجريدة لو موند "لعلم الأدلة": (اعتقد انه لا يجب أن نولي أهمية للنزاع حول الكلمات، في الوقت الذي تنتظرنا فيه أشياء كثيرة، ... فبالاتفاق مع ليفي ستروس، وبنفنيست، وبارت، وأنا شخصيا، وقع اختيارنا على السيميائية. غير أن لمصطلح السيميولوجيا جذور عميقة في فرنسا، مما أدى إلى الاحتفاظ بالتسميتين)[6].

---

[1]-يوسف وغليسي، إشكالية المصطلح، ص227/228.

[2]-ميجان الرويلي و سعد البازعي، دليل الناقد الأدبي، ص177.

[3]-محمد عناني، قاموس المصطلحات الأدبية، ص95.

[4]-سمير حجازي، قاموس المصطلحات النقدية، ص 120.

[5]-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، عربي –إنجليزي –فرنسي، دار الحكمة، 2000، ص 175.

بالتسميتين)[1].

1-2-3 مملكة العلامة:

لقد تعرضنا فيما سبق إلى مفاهيم:السيميوطيقا /السيميولوجيا، وعرفنا الاختلافات الحاصلة في التمييز بينهما، كما أشرنا إلى التداخل الذي يسمح لنا، أن نحمل المصطلحين على سبيل الترادف أحدهما على الآخر، كونهما يشتغلان كليهما على العلامة كمنطلق أولي وأساسي. فالسيميائيات بمختلف اتجاهاتها وأنواعها، تنطلق "من مفهوم العلامة بوصفها القاعدة التي ترتكز عليها الدراسات والتحليلات السيميائية جميعها، ونعني هنا مفهوم العلامة النموذج البنيوي الأصغر وحدة دالة دلالة تامة"[2].

وبناء على هذا كيف يمكن تعريف العلامة ؟ هل تقوم على بنية ثنائية أم بنية ثلاثية ؟ وهل تعتبرها كيانا مستقلا، أم أنها عنصرا يشترك مع غيره من العناصر في بناء الدلالة ؟.

1-3-1- مفهوم العلامة :

تعتبر "قضية العلامة من أهم القضايا الفلسفية التي طرحها العقل الإنساني فالعلامة هي شيء مادي محسوس ولكنها في نفس الوقت ترتبط بالدلالة من حيث إنها تصور ذهني لأشياء موجودة في العالم الخارجي فتثير هذه الصفة المزدوجة للعلامة القضية الأساسية لعلاقة ما نعرفه بماهو موجود بالفعل"[3].

وتشكل العلامة مفهوما أساسيا في السيميوطيقا (السيميولوجيا)، ويمكن أن تكون: "طبيعية أو اصطلاحية"، "عرفية/اعتباطية أو معللة"، "مشفرة أو غير مشفرة"[4].

---

[1]-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، ص 185/184.

[2]-يوسف الأطرش، المكونات السيميائية والدلالية للمعنى، آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي، الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، ص 165

[3]-أمينة رشيد، أنظمة العلامات، مدخل إلى السيميوطيقا، ص 49

[4]-سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، أنظمة العلامات، ص352.

وبما أن الإنسان- على حد تعبير أمبرتو ايكو- لا يمكنه أن يفكر إلا بواسطة الكلمات، أو بواسطة رموز خارجية، فانه بإمكان هذه الرموز والكلمات أن تقول له: "أنت لا تعني شيئا غير ما علمناك، ولذا أنت تعني فقط لأنك تقول بضع كلمات باعتبارها مؤولات لفكرك"[1].

والجدير بالذكر أن "من خصائص العلامة إحالتها دائما على علامة أخرى، من هنا نجد الفكر بدوره كعلامة تحيل على فكر آخر هو علامتها المؤولة ويحيل هذا الفكر الأخير بدوره على فكر آخر، يؤول إلى سياق مستمر وغير محدود، فالإنسان نفسه علامة، وحين نفكر فنحن علامة[2].

ويقوم الدرس السيميائي بالأساس على نموذجين شهيرين للعلامة، أولهما النموذج السوسيري الذي يقول بثنائية العلامة، والثاني النموذج البورسي، والذي يرى أن العلامة ثلاثية الأبعاد. وسنتعرض فيما يلي إلى كل منهما بشيء من التفصيل .

1-3-1- العلامة عند دي سوسير:

لقد أحدثت أفكار دي سوسير ثورة كبيرة في مجال الدرس اللساني، قادته إلى وضع جملة من المفاهيم والمصطلحات، كان أهمها على الإطلاق الدليل "العلامة"، وتمثل هذه الأخيرة وحدة دلالية، تتشكل من علاقة افتراضية بين عنصرين أطلق عليهما الدال والمدلول، وهما على هذا يشكلان وجهين لعملة واحدة، كما يعرفهما دي سوسير: "إن العلامة الألسنية...هي كيان نفسي ذو وجهين، ...يرتبطان فيما بينهما ارتباطا وثيقا قويان كما يدعو الواحد منهما الآخر"[3].

إن العلامة اللغوية (الألسنية)حسب سوسير؛ تقوم على اتحاد الصورة الصوتية: (الدال)، بالصورة الذهنية (المدلول). فالدال هو الصورة الصوتية، أو الجانب المادي

---

[1]-أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ت:أحمد الصمعي، المنظمة العربية للترجمة، ص112

[2]-فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ت:سعيد علوش، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع، ط1، 1987، ص24.

[3]-فردينان دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ت:يوسف غازي ومجيد النصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986، ص89/88

للدليل[1].

وتلفظ الأدلة الألسنية الواحدة تلو الأخرى في السياق الكلامي، لتتحول اللغة بناء على ذلك إلى نظام من الدلائل.

والجدير بالذكر أن العلامة السوسيرية لها خاصيتان أساسيتان هما :

1-3-1-أ-إعتباطية العلامة:

يقول سوسير في هذا الشأن: "إن الرابط الجامع بين الدال والمدلول هو اعتباطي، وببساطة أكثر يمكن القول أيضا إن العلامة الألسنية هي اعتباطية، وذلك لتعريفنا العلامة أنها مجموع ما ينجم عن ترابط الدال بالمدلول[2].

بمعنى أن الدال غير معلل في علاقته بمدلوله الذي لا تربطه به أية روابط طبيعية،أو عقلية، وينتج عن هذا قطعا: "أن الطبيعة النظامية للعلامة اللغوية تصبح بدورها اعتباطية أيضا، بمعنى إنها متحررة كذلك من جميع الدوافع المرتبطة بالمادة الدلالية، أو الصوتية، وقياسا على ذلك يصبح تحديد العلامة منوطا بالعلامة نفسها"[3].

ب-الصفة الخطية للدال:

ينطلق دي سوسير في معرض كلامه عن الدال من كون الدوال المرئية لا تخلو من تعقيد، كونها تحدث على مستويات مختلفة، وذلك عكس الدوال السمعية التي تسير وفق تسلسل عناصرها، عبر منحى واحد هو المنحى الزمني، فالدال حسبه ولكونه: "ذا طبيعة سمعية فانه يمتد في الزمن فحسب متمتعا بصفاته:

- انه يمثل اتساعا.
- يمكن قياسه في بعد واحد إنه الخط ... [4].

---

[1]-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص 192

[2]-دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص89

[3]-سيزا قاسم نصر حامد ابو زيد، أنظمة العلامات، ص71

[4]-دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ص92

ذلك أن إنتاج الأدلة يتلاحق بالضرورة في الزمن، فتشكل بذلك هذه الطبيعة الخطية للدليل الألسني؛ إحدى الخصائص المميزة الأساسية للغة بالنسبة لأشكال الكلام الأخرى[1].

1-3-2-العلامة عند بورس :

ترتكز سيميوطيقا بورس على تأمل فلسفي، يؤسس لنظرية معرفية تصنف العلامة انطلاقا من مقولات الوجود الثلاث المتمثلة فيما يلي :

-أولانية: وتعني وجود الشيء في ذاته، بغض النظر عن تحيينه في الموجودات، إنها إمكانية لا تحيل على شيء، لأنها وجود أصلي وعفوي وحر.

-ثانيانية: وهي تحقق الوجود الأولاني، وتحيينه في التجربة والموضوعات، والوقائع المجسدة والموجودات في إطار زماني ومكاني، وفي كل ما يعاود الظهور بالنسبة لإحساساتنا.

- **ثالثانية:** وهي مقولة تضع قنطرة تتوسط بين الأولانية والثانيانية، فتوجد بينهما علاقة ما، إنها المدلولات والأفكار في إطارها الخاص[2].

إن هذا النظام الثلاثي والذي تشكل العلامة فيه نقطة البدء من حيث أنها وكما يقول بورس: "العلامة أو التمثيل repesntation شيء يقوم بالنسبة إلى شخص ما، مقام شيء آخر، من وجهة نظر ما، وعلى نحو ما، وتتوجه إلى شخص، أي تحدث في فكر ذلك الشخص علامة معادلة، أو ربما أكثر تطورا، وهذه العلامة التي تحدثها أسميها مؤول العلامة الأولى"[3].

فانطلاقا من هذا، واستنادا إلى المقولات الوجودية الثلاث، وضع بورس تقسيمه

---

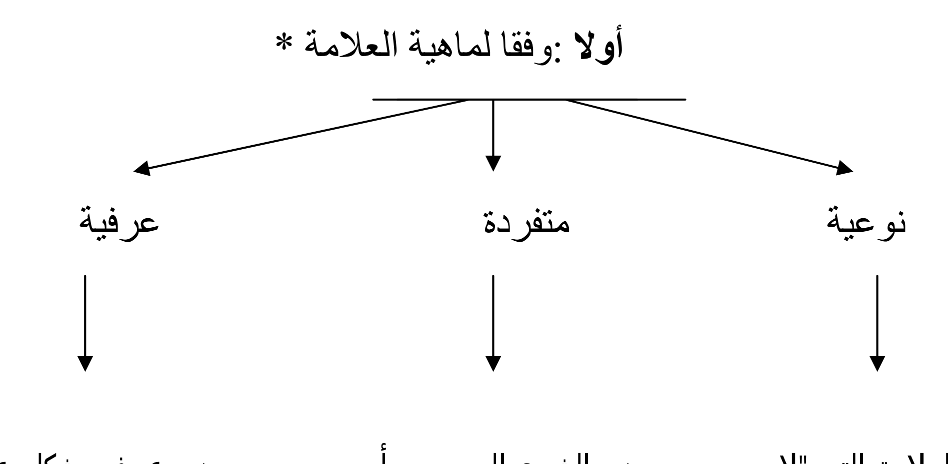
[1]-رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي، ص193.

[2]-حميد الحمداني، القراءة وبناء الدلالة، المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب/بيروت لبنان، ط1، 2003، ص169.

[3]-أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 186

للعلامة، حيث رأى أنه:" يمكن تقسيم العلامات إلى ثلاث ثلاثيات، أولا: وفقا لماهية العلامة في ذاتها، (....).ويمكن تقسيمها ثانيا: وفقا لعلاقة العلامة بموضوعتها، (...) ويكون التقسيم الثالث: وفقا لتصوير المفسرة للعلامة[1].

ويتحدر من هذه التقسيمات الثلاث تفريعات أخرى للعلامة هي :



وهي العلامة التي "لا يمكنها أن تتصرف كعلامة حتى تتجسد، ولكن التجسد لا يرتبط إطلاقا بطبيعتها من حيث كونها علامة ." مثل:الروائح، الألوان الأنغام ....

هي الشيء الموجود، أو الواقعة الفعلية التي تشكل العلامة، ولايمكنها أن تكون علامة إلا عبر نوعيتها، ولهذا فهي تتضمن علامات عرفية متعددة ". كالطقوس التي تستعمل في المناسبات الوطنية والدينية...

وهي عرف يشكل علامة، وكل علامة متواضع عليها فهي علامة عرفية وليس العكس" كإشارات المرور، الرموز الرياضية....

---

[1] -شارلز سانديرز بيرس، تصنيف العلامات، ت :فريال جبوري، (أنضمة العلامات)، ص141.

ثانيا: وفقا لعلاقة العلامة بموضوعتها[*]

الأيقونة	المؤشر	الرمز
هي العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها الطبيعة الذاتية للعلامة فقط. (كالصورة الفوتوغرافية)	هو العلامة التي تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر تأثرها الحقيقي بتاك الموضوعة. (كالدخان الذي هو مؤشر على وجود النار)	هو علامة تشير إلى الموضوعة التي تعبر عنها عبر –عرف غالبا ما يقترن بالأفكار العامة التي تدفع إلى ربط الرمز بموضوعته. (كاللون الأسود الذي يرمز غالبا إلى الحزن)

ثالثا: وفقا لتصوير المفسرة للعلامة :

وهنا نكون أمام عملية يحل فيها الشيء محل شيء آخر، وينوب عنه لتحقيق غرض ما، (كالرسم التخطيطي والمحرار ...) كلها تصور شيئا آخر بطرق مختلفة، لعقول تتقبلها بتاك الطريقة، ...وعندما نريد أن نميز بين ما يصور وبين فعل التصوير أو علاقة التصوير، فالأول يمكن أن يطلق عليه المصورة، ويطلق على الثاني التصوير[1].

1-3-3 التمييز بين: الأيقونة، المؤشر، والرمز:

لقد سبق وأن أشرنا أن بورس ميز بين ثلاثة أنواع من الدلائل (العلامات)،

---

[*] - جوزيف كورتيس وآخرون، السيميائية أصولها وقواعدها، ت:رشيد بن مالك، منشورات الإختلاف، ط2002، ص28/27

[1]-غريب اسكندر، الاتجاه السيميولوجي في نقد الشعر، ص33.

انطلاقا من علاقة العلامة بموضوعتها، اصطلح على تسميتها: الأيقونة، المؤشر، والرمز:

فالنّوع الأول هو العلامة التي تشبه ما تمثله، كالخرائط والصور الفوتوغرافية والنماذج المعمارية.

أما النّوع الثاني منها فهو العلامة التي ترتبط فعليا بما ترمز له كعقارب الساعة، والدخان بالنسبة للنّار، ويبقى النوع الثالث الذي هو علامة جرى العرف على ربطها بما ترمز إليه، كإشارات المرور والرموز الرياضية والعلمية.

وانطلاقا من هذه التعاريف يمكننا أن نميز بينها: كون الأيقونة تدخل في علاقة مشابهة مع الواقع الخارجي وذلك عكس المؤشر، الذي لا تربطه بالموضوع علاقة تشابه بل علاقة تجاور هذا من جهة ومن جهة أخرى تتعارض مع الرمز، الذي تربط بينه وبين الموضوع علاقة اصطلاحية عرفية.

وتظهر ملامح هذه الفروقات عند بورس بشكل جلي في تعريفه للرمز "على أنه علامة مرتبطة بموضوعها بمقتضى تواضع، فبينما يحيل العارض على موضوعه بمقتضى سببية مادية، وتحيل الأيقونة على موضوعها بمقتضى سمات خاصة (التشابه)، فان الرمز هو علامة تحيل على الموضوع الذي تشير إليه"[1].

1-3-4-السيميائيات والتأويل :

ننطلق في حديثنا عن التأويل في السيميائية من قول بورس: "تحتل العلامة والتمثيل مكانا بالنسبة لشخص ما، عن شخص آخر، يندرج ضمن علاقة، أو عنوان توجهه إلى شخص ما، مبدعا في روح هذا الشخص علامة تعادل العلامة التي يبدعها، والتي أسميها مؤولا للعلامة الأولى[2].

إن المؤول هو الحد الثالث داخل البناء البورسي للعلامة، بحيث تحيل هذه

---

[1]-أمبرتو إيكو، السيميائية وفلسفة اللغة، ص 329

[2]-فرانسواز أرمينكو، المقاربة التداولية، ص25

الأخيرة على موضوعها عبر هذا المؤول، والذي يتحول بدوره إلى علامة، وبذلك ندخل في سلسة لا متناهية من العلامات، التي تحتوي على شيء مطلق الوجود، يشكل نهاية المتتالية العلاماتية، ويميز بورس بين ثلاثة أنواع من المؤولات هي: "المؤول المباشر" الذي يكتفي بتقديم المعلومات الأولية الخاصة بموضوع ما (معنى الواقعة أو العلامة)، وهناك" المؤول الديناميكي" الذي يخرج بالعلامة من دائرة التعيين البسيط إلى التأويل بمفهومه الشامل، فهذا المؤول لا يكتفي بما تقدمه العلامة في مظهرها المباشر، بل يمتح عناصر تأويله من المحيط المباشر وغير المباشر للعلامة....وهذه القوة الهائلة التي يطلق عنانها هذا المؤول، يجب أن تتوقف في لحظة ما، لكي تستقر الذات المؤولة على دلالة ما. إن هذه الوظيفة التحجيمية يتكفل بها مؤول ثالث يطلق عليه" المؤول المنطقي النهائي"[1].

تأويل العلامة:

إن العلاقة بين العلامة والمؤول ترتبط بالعلاقة بين العلامة والرمز ومعنى ذلك أن عملية التأويل هي إحلال علامة ما محل أخرى؛ كأن نسمع لفظ الكتاب مثلا؛ فنحتاج إلى وجود كتاب، أو صورة له، أو الإشارة إليه لتحديده، حتى لا ينصرف تفكيرنا إلى المصحف"القرآن". فاللّغة حسب بورس تشكل نسيجا من العلامات المتداخلة فيما بينها والتي يمكن أن تولد حركة لا متناهية من العلامات .

- القراءة التأويلية للنصوص:

تنطلق القراءة التأويلية لأي نص من أمرين اثنين:

أولهما: هو تلك النقاط المضيئة في النص، والتي بإمكانها أن تشكل نقاط إرساء ينطلق منها التأويل، واليها يعود، وتتمثل أساسا في: الجنس الأدبي، العنوان، الإشارات، التراكيب اللغوية.

أما الثاني: فيشمل النقاط المولدة للنص، والتي تكون في شكل نقاط معتمة وغامضة، كالشكل الطّباعي (حذف بياض...) التركيبات الشاذة، والغامضة،

---

[1]-أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ت:سعيد بن كراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط2، 2004، ص140/139.

والتلميحات، والتكرارات ....

وتجدر الإشارة هنا أن بورس يرى أنه "مادام الموضوع النصي ملقى للتأويل؛ فان النص نفسه يصبح موضوعا ديناميكيا منه سنستخرج في عملية التأويل اللاحقة الموضوع المباشر، المناسب فعندما نقوم بتأويل نص ما، فان حديثنا ينصب على شيء سابق في الوجود على تأويلنا ... [1] وفق استراتيجيات الاستقراء والاستنتاج المنطقية، والتي تسمح لنا بولوج عالم النص، وتمكننا من قراءته. وقد صنفها محمد مفتاح حسب الطرح السيميوطيقي البورسي كما يلي :

الاستراتيجية التصاعدية :

وتبدأ بفهم أصغر جزء في النص: الكلمة فالجملة ثم مايليها من الجمل، وربطها بعضها ببعض، لفهم النص، وبذلك نأخذ القصيدة الواحدة مكان الكلمة لفهم مجموعة من القصائد، وتأويلها في ضوء تأويلنا لهذه القصيدة، باعتبار الديوان كله نصا واحدا.

الاستراتيجية التنازلية:

وهنا نعتمد على معارفنا السابقة، وننطلق من الحكم الكلي على قصائد المجموعة لنطلق هذا الحكم على أي منها، (كأن نعتبر موضوعة الموت هي الموضوعة الأساسية لمجموعة "كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس" ونطلق هذا الحكم على أي من قصائدها).

الإستراتيجية التقييسية :

في هذه الحالة نوظف ما هو معلوم لفهم ما هو مجهول، والخبرات السابقة لفهم الأوضاع المستجدة، وهنا يمكن أن نقيس نصا ما، ينتمي إلى مجموعة ما، انطلاقا من معرفتنا السابقة لبقية النصوص من المجموعة، لوجود عدة عناصر تجمع بينها وبين غيرها من النصوص.

وقد تنفع هذه العملية لدراسة شعر شاعر واحد باعتبار نصوصه كلها نص واحد، والأمر ذاته بالنسبة لنصوص الفترة ذاتها، كونها ولدت في الظروف ذاتها،

---

[1]-أمبرتو إيكو، التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ص133/132

وتمثل حركة واحدة .

الإستراتيجية الاستكشافية :

إذا كان القياس يقتصر على جمع الأشباه والنظائر من النصوص، فان الإستراتيجية الاستكشافية تعمل على كشف الاختلافات والخصائص التي تميز كل نص على حدة، وقد تكون هذه الاختلافات جوهر النص، فيكون الاعتماد على التقييس نوع من الإجحاف الذي نمارسه عليه –النص-، ومن هذا المنطلق يجب الكشف عن هذه الخصائص والاهتداء إليها.

الإستراتيجية الاستلزامية :

وتشكل مزيجا من الإستراتيجيتين التصاعدية والاستكشافية، "باعتبار أن التصاعدية تتعلق بما وضح من الكلام أو غمض، في حين أن الاستكشافية خاصة بالنصوص المحتملة".

الإستراتيجية الاستنباطية :

وتتشكل هي الأخرى من الإستراتيجيتين التنازلية والتقييسية، كونهما تشتركان في توظيف ما يعرف لإدراك ما يجهل، أو اقتراح وضعيات معينة تسند إليها النصوص.

وقد أحصى مفتاح أيضا مجموعة من المفاهيم المساعدة في عملية قراءة القصائد، وهي عناصر تبنتها السيميائيات الحديثة تتعلق بدرجات التأويل المنطقية: "ما فوق التناقض، التناقض التضاد، شبه التضاد، الانتماء إلى التناقض، الانتماء إلى التضاد".

والدلالية: "الاحتقار الاستصغار الاستهزاء السخرية الهزل الدعابة".

أما الشكلية: أو ما اصطلح عليه مفتاح الدليل من حيث أن القصائد الحديثة أصبحت تشكل إيقونات ومؤشرات ورموز تتخذ من الشكل الطباعي (البياض والسواد، توزيع المقاطع، التوازي) معادلا موضوعيا يعبر عن تجربة الشاعر ويساعد في استخراج الدلالة العامة للنص[1].

---

[1]- أنظر : محمد مفتاح، المفاهيم معالم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – بيروت، ط1، 1999، ص152/151.

2- وقفة مع الموت .

- الموت لغة.
- الموت في الفلسفات العالمية .
- تجربة الموت في الشعر العربي المعاصر.

تجدر الإشارة إلى أننا عرضنا إلى هذه الإستراتيجيات لأننا أردنا تبنيها في دراستنا بحسب ما تقتضيه طبيعة الموضوع من تحليل وتأويل واستقراء .

2- وقفة مع الموت:

لا يطرح الإنسان قضية الخلق إلا ويتبعها بقضية الموت، ذلك أن هذا الأخير حدث يقتلع الحقيقة الإنسانية من وجودها، ويدفع بها نحو النهاية والفناء.

فالموت إذن حادث من نوع مختلف تماما، إنه حادث الحوادث ...إنّه بالنسبة لنا أو لغيرنا –حادث عنيف، يكسر إيقاع الحياة الرتيب نسبيا، وليس هذا فقط بل انه يوقف دورتها، و يجعلها تقف جامدة عند تاريخ يستحيل أن تتحرك بعده قيد أنملة[1].

إن الموت والحياة وجهان لحقيقة واحدة تعكس قانون الطبيعة الأزلي، وهذه الحقيقة قد استحوذت على الفكر البشري، وأثارت حلقة من التساؤلات الملحة التي راح يطرحها ذلك السير نحو المجهول، الذي رسمته هذه الثنائية :

ما الموت ؟ ولماذا نموت؟ هل الموت يمثل طريقا آخر للحقيقة الإنسانية ؟ أم هو مجرد توقف لحركة الجسد ؟ هل يشكل الموت مرحلة النضوج البشري؟ كيف اكتشف الإنسان أنّه موجود في طريق الفناء؟

لقد شكّلت هذه الأسئلة هاجسا لدى الإنسان منذ الأزل، فحاول الإجابة عنها، وتفسير الظاهرة ، وربطها بظواهر طبيعية أخرى تلتقي معها في المصير المشترك، ألا وهو الفناء، فرأى أن "الموت فعل فيه قضاء على كل فعل وأنه نهاية للحياة .... فقد تكون هذه النهاية بمعنى انتهاء الإمكانيات، وبلوغها حد النضج والكمال، كما يقال عن ثمرة من الثمار أنها بلغت نهايتها، بمعنى تمام نضجها، واستنفاد إمكانيات نموها، وقد تكون هذه النهاية بمعنى وقف الإمكانيات عند حد، و قطعها عند درجة مع بقاء كثير من الإمكانيات غير متحقق بعد[2].

فيكون الموت بذلك حالة من حالات الحياة. حالة ضرورية تكون فيها الحياة منذ البدء[3].

---

[1]-أحمد عبد الخالق، قلق الموت، عالم المعرفة، الكويت، 1987، ص 17.

[2]-عبد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية،مكتبة النهضة المصرية، ط2، 1962، ص 05

[3]-المرجع نفسه، ص 18.

ونحن لئن وقفنا أمام لحظة الموت؛ سنكون حتما أمام شرخ نفسي عميق تتركه هذه اللحظات العصيبة، حين ندرك ونحن نشرف على النهاية أن هناك ما لم يمت بعد فينا وأننا لا نستطيع الإمساك بلحظة الحاضر مهما بلغت درجة إدراكنا لهذا الجانب الحي.

وهنا لا نملك سوى الرضوخ لهذا القانون الأزلي، والاستعداد للانتقال إلى عالم الحياة بعد الموت الذي تناولته جل الشرائع والديانات على اختلاف نظرتها، وتصورها بنوع من التأمل المعمق والمعقلن لتفسير الظاهرة،وتجاوز القلق الذي يحدثه التفكير في الموت.

2-1- الموت لغة:

جاء في لسان العرب، أن الموت هو السكون، وكل ما سكن فقد مات، ويقال: مات الرجل، وهمد، وهوم: إذا نام. وماتت النار موتا، برد رمادها. ومات الحر والبرد: باخ وماتت الريح: ركدت وسكنت. ومات الماء بهذا المكان: إذا نشفته الأرض (وكل ذلك على المثل).

والموت يقع على أنواع الحياة ،فمنها ماهو بإزاء القوة النامية، (المادية)ومنها زوال القوة العاقلة، وهي الجهالة، ومنها الحزن، والخوف المكدر للحياة، ومنها المنام،.. ويستعار الموت للأحوال الشاقة،كالفقر، والذل، والسؤال، والهرم، والمعصية.

ويقال: "رجل موتان الفؤاد "غير ذكي، ولا فهم. والموتة بالضم، جنس من الجنون والصرع يعتري الإنسان. ويقال أيضا :مات الرجل إذا خضع للحق.

واستمات الرجل، إذا طاب نفسا بالموت .

والمستميت: الذي يتجان وليس بمجنون .والمستميت أيضا: الذي يتخاشع ويتواضع لهذا حتى يطعمه، ولهذا حتى يطعمه، فإذا شبع كفر النعمة.

والمتماوت: من صفة الناسك المرائي .والمستميت أيضا: الذي يرى من نفسه السكون. ويقال: المستميت الشجاع، الطالب للموت .واستمات الرجل: ذهب في طلب

الشيء كل مذهب .

واستمات الثوب: إذا بلى ... [1].

2-2- الموت في الفلسفات العالمية :

لقد شغلت مشكلة الحياة والموت جانبا غير قليل من تفكير الفلاسفة والمفكرين. فظهرت تأملات ميتافيزيقية، وأراء فلسفية، واجتهادات فكرية شتى عبر التاريخ الفكري الطويل للبشرية تسعى إلى الوصول من خلال التأمل العقلاني للموت؛ إلى التصالح معه(الموت)، إن باعتباره عدما نهائيا ،أو بحسبانه خلودا غير شخصي، أو بوابة لحياة أزلية بعد مرحلة اختبار عابرة في الحياة الدنيا .

وبذا فالموت شكّل مصدرا هاما للفلسفة وقوة دفع كامنة وراء التفلسف الذي يهدف بالأساس إلى التحكم في هذا الموجود والتصالح مع حتميته وتجاوز الرهبة التي يشكلها.

2-2-1- الموت في الفكر الفلسفي الغربي:

عرف الإنسان القديم قوة الموت القاهرة الباطشة، فراح يتصور النهاية المأساوية التي سيؤول إليها إن آجلا أم عاجلا، باعتبار الموت ذلك الشيء الرهيب المخيف، الذي يعد" ذروة الحياة وقمة اكتمالها، بوصفه آخر المحن التي يتعرض لها الإنسان، وأشدها قسوة ،والاختبار الحقيقي لقيمته"[2].

غير أن نظرة سقراط للموت كانت مخالفة لذلك، بيد أنه يرى أن الموت قد يكون خيرا من الحياة :"لكنني أشير أيها السادة إلى أن الصعوبة ليست جمة في الهرب من الموت، لكن الصعوبة الحقيقية هي في تجنب ارتكاب الخطأ"[3].

---

[1]-ابن منظور، لسان العرب المجلد السادس (أ - ل) ، تح :عامر أحمد حيدر ،دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2005، ص817-821 .

[2]-جاك شورن: الموت في الفكر الغربي : ت كامل يوسف حسن ،عالم المعرفة الكويت، 1978، ص34.

[3]-المرجع نفسه، ص48.

أما أفلاطون يرى أن الموت هو انعتاق النفس من الجسد، فهو يصورها"كما لو كانت سجينة وبوسعها الهرب عند الموت، واستعادة إلوهيتها أي الخلود"[(1)].

إلا أن فلسفته بدورها ما تلبث أن تتقوض أمام ما جاء به تلميذه أرسطو، الذي "جعل النفس مبدأ الحياة ،وهي للجسم الحي بمنزلة الصورة والطبيعة لغير الحي، أي إنها مبدأ الأفعال الحيوية على اختلافها، وهي ذات ثلاثة مستويات: النفس النامية، النفس الحاسة، والنفس الناطقة. وهكذا ينتقل أرسطو من خلود النفس؛ كما طرحه أفلاطون، إلى خلود العقل، لأن العقل لا يفنى، بل يطلق سراحه، ولأن الجزء الإلهي من الإنسان يعاد امتصاصه عند الموت، فيرتد إلى مصدره الأصلي[(2)].

لقد اختلفت النظرة إلى الموت في الفلسفة اليونانية بين الإيمان بالتناسخ والدعوة إلى مهادنة الموت و التشاؤم أو التفاؤل حياله.وقد انتقلت هذه الآراء إلى ما بعدها من فلسفات، فأثرت فيها بشكل أو بآخر، إن بالموافقة والتبني،أو بالتصدي لها ومعارضتها، بحكم أنها خيبت آمال الكثير من فلاسفة العصر الحديث، فلم تجب عن تساؤلاتهم، ولم تزل حيرتهم ازاء هذا الموجود المبهم .

فرأى باسكال أن أفضل ما في هذه الحياة، هو الأمل في حياة أخرى. أما سبينوزا فركز الوجود على العقل، والوجود لا يفنى برأيه؛ لان العقل البشري لا يمكن تدميره بصورة مطلقة.ويرفض ليبنز الفناء النهائي، ويرى أنه ما من كائن حي يمكن أن يفنى تماما....هناك تحولات فحسب. أما هيجل فيرى أن الموت تصالح الروح مع ذاتها. وقد مجد الرومانتيكيون الموت، حيث يرون أن أفصل شيء هو الهروب من هذا الوجود البائس ما أمكن . فيما يرى شوبنهاور أن الموت هو الهدف الحق للحياة. ويردف فويرباخ أنه يجب أن تعاش الحياة بكامل امتلائها ؛ رغم الموت[(3)].

---

(1)-جاك شورن: الموت في الفكر الغربي، ص 63

(2)-وليد مشوح ،الموت في الشعر العربي السوري المعاصر ،اتحاد الكتاب العرب،مكتبة الأسد دمشق ، 1999،ص61/60.

(3)-للإستزادة انظر :جاك شورن ،الموت في الفكر الغربي.

2-2-2-الموت في الفكر الفلسفي والصوفي الإسلاميين :

جاء في موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب:" الموت والحياة نوعان: جسداني ونفساني ، والحياة الجسدانية، ليست شيئا سوى استعمال النفس الجسد، والموت الجسداني، ليس شيئا سوى تركها استعماله، كما أن اليقظة ليست شيئا، سوى استعمال النفس الحواس، وليس النوم شيئا، سوى تركه استعمالها"[(1)].

لقد لخص الفلاسفة المسلمون حقيقة الموت بأنه "تغير حال فقط، وأن الروح باقية بعد مفارقة الجسد، بخروج الجسد عن طاعتها، فإن الأعضاء آلات للروح تستعملها"[(2)].

وبذلك فقد رأى الفلاسفة المسلمون أن الموت حكمة، إذ البقاء الأبدي لا يتيسر إلا بعد حصول الموت ،فالموت سبب الحياة الأبدية ،والحياة الدنيا سبب للموت في الحقيقة، إذ الإنسان ما لم يدخل في هذا العالم؛ لا يمكن له أن يموت، فإذا وجد الإنسان فتكون حياته سببا لموته، وموته سببا لحياته، الباقية أبد الآبدين[(3)].

وحينئذ يصبح الموت عند الفرد المسلم، ممرا يعبر من خلاله إلى عالم الخلد، والنعيم الدائم، وأن الحياة بالنسبة إليه ما هي إلا دار امتحان وابتلاء ،وإن العاقبة للتقوى.

هذا وقد اعتبر المتصوفة الموت قمع هوى النفس: فإن حياتها به ولا تميل إلى لذاتها، وشهواتها ،ومقتضيات الطبيعة البدنية إلا به.

فإذا ماتت النفس عن هواها بقمعه، انصرف القلب بالطبع والمحبة الأصلية إلى عالمه ،عالم القدس والنور، والحياة الذاتية .

---

(1)-جيرار جهامي ،موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب،مكتبة لبنان،ناشرون ط 1، 1998، ص861.

(2)-أبو حامد الغزالي، كتاب الموت ،نقلا عن :أحمد بكري عصلة ، الموت في الشعر العربي الحديث ،منشورات مركز المخطوطات والتراث والوثائق الكويت ،ط1، 2000، ص27.

(3)-جيرار جهامي، موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب ،ص603.

والتوبة هي الموت لقوله تعالى: ﴿فتوبوا إلى بارئكم فاقتلوا أنفسكم ﴾ [البقرة آية: 54].

وقال تعالى: ﴿ومن كان ميتا فأحييناه ﴾ [الإنعام: آية 122]. يعني ميتا بالجهل فأحييناه بالعلم ، وقد سموا هذا الموت بالموت الجامع لجميع الموتات .

والموت أيضا: "انتقال وخروج من الظلمات إلى النور وقد صنفوا الموت إلى عدة أصناف:

موت أبيض:الجوع، لأنه ينور الباطن، و يبيض وجه القلب، ولأن البطنة تميت الفطنة، فمن ماتت بطنته حييت فطنته.

موت أخضر: وهو لبس المرقع من الخرق الملقاة التي لا قيمة لها، فإذا قنع عن اللباس الجميل بذلك، واقتصر على ما يستر العورة، وتصح فيه الصلاة، فقد مات الموت الأخضر، لاخضرار عيشه بالقناعة، ونضارة وجهه بنضرة الجمال الذاتي الذي حيي به ،واستغنى عن التجمل العارض .

موت أسود :هو احتمال الأذى من الخلق لأن إذا لم يجد في نفسه حرجا من أذاهم، ولم تتألم نفسه بل تتلاذذ به لكونه يراه من محبوبه، فقد مات بالموت الأسود، وهو الفناء في ا ، لشهوده الأذى معه برؤية فناء الأفعال في فعل محبوبه، بل برؤية نفسه وأنفسهم فانين في المحبوب، وحينئذ يحي بوجود الحق، من امداد حضرة الوجود المطلق.

موت معنوي : يقال إذا متّ عن الخلق؛ قيل لك: رحمك ا ، وأماتك عن الهوى، وإذا متّ عن هواك؛ قيل لك: رحمك ا ، وأماتك عن إرادتك ومنّاك، وإذا متّ عن الإرادة؛ قيل لك: رحمك ا ، وأحياك حياة لا موت بعدها، وتغنى وتعطى وترتاح وتنعم وتعلم وتأمن وترفع وتطهر، ...فحينئذ تكون وارث كل نبي وصديق ورسول(1).

(1)-رفيق العجم ،موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي،مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ط1، 1999، ص951- 954.

3- تجربة الموت في الشعر العربي المعاصر:

لقد استيقظ الشاعر العربي المعاصر على وقع انكسار مهول خلفته نكسة 1967، التي شكلات نقطة تحول محورية في النص الشعري العربي، حيث أحدثت هزة تداعت لها حصون الذات العربية المبدعة الحالمة،" بوصفها الأكثر حساسية ،والأقرب إلى حس الفجيعة، في قطبها السلبي"[1].

فقد نبهت الشجون المرتبطة بالهزيمة والموت، سيلا من المشاعر الجياشة التي صبها المبدع في شكل فني مثير، فإذا كان الشعر موسيقى تسبر أغوار النفس البشرية، فليس كالموت ما هو اقرب إلى هذا النغم الحزين، والحزن المنغم. فظهرت القصيدة المعاصرة بشكل جديد ،واهتمامات جديدة، وصوت مسكون بالفجيعة والموت الذي يعيشه الشاعر، بل ويموت قبله، وينبعث عبره من جديد، فينتصب مقاوما ، وهو في مقاومته للموت يفقده معناه الحاسم، فيدخل معه فيما يشبه التحدي السيزيفي القائم على تجاوز الخطر .فانبثقت بذلك تجربة جديدة وسمت النص الشعري العربي المعاصر هي تجربة الموت بكل حمولاته، وبكل ما يكتنزه هذا اللفظ من مدلولات ،حيث تعتبر موضوعة الموت مرآة ينعكس عليها الواقع العربي المهين، ويتجلى ذلك في صورتين :

أولاهما: صورة الموت الحقيقي الذي سلطه الاحتلال من جهة والأنظمة الطاغية من جهة أخرى على الأمة.

أما الثانية: فموت معنوي ولده ذلك الشعور بالسقوط والانكسار. وفي زمن كهذا هب الشاعر إلى شحن نصه بدلالات ،ومعان كانت - ولوقت ليس ببعيد- غائبة أو مغيبة عن ذهن الشاعر.

لقد غدت النظرة إلى الموت أكثر فلسفة وعمقا، فغابت النظرة التقليدية له، وعوضت بنظرة مغرقة في التصوف والتأمل، طعمتها تلك الرغبة الملحة في تجاوز الواقع بالسفر عبر الحلم ومواجهة الفناء. وتنبثق هذه الرؤية المغايرة إلى الموت في

---

[1]-عبد القادر فيدوح ، دلائلية النص الأدبي، ص79.

الشعر العربي المعاصر من إحساس الشاعر بالضياع، ورغبته في ركوب الخطر، ومواجهة الموت بذكره، والإقامة على حدوده، واقتحام ممنوع التسمية الذي تمليه لغة الاستسلام .

إن الشعر المعاصر يكتنز تجربة مواجهة الموت ،وبهذا المقدار من الوعي الشعري نقيس مكانة الموت في هذا الشعر، فتجربة الموت في هذا الشعر اختيار فردي مشروط بتاريخيته، وهي أيضا ما يجعل الموت مستحقا لأنه في هذه الحالة يكون قلبا لتصور الشعر والموت معا .. [1].

لقد نظر الشعراء إلى عبثية الحياة التي تجسد العناء، والتي يلازمها الألم، ونتيجة رسوخ فكرة التلازم بين الألم والحياة، ينتفض في شعرهم النقيض للحياة وهو الموت.. [2].

والذي استطاعوا أن ينقلوه من مدلوله المادي المجرد، إلى مدلولات أكثر خصوبة، فيجاور الشاعر الموت، بل ويناجيه، وفي أحيان أخرى يطلبه ويتمناه ،حتى انه قد يحسد الموتى في موتهم، أو قد يرسم جنازته وقد تبعه جمع غفير، في سابقة لم يحض بها في حياته، وهو الميت الحي ،والمهمش الذي لا يرفع له شأن، كقول الشاعر الشريف بزازل :

كنت اغبط الموتى ...
كم كنت أغبطهم
حينما يشيعون ..
يبجلون..
يلتف حولهم الأنام

---

[1]-محمد بنيس،الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها، ج(3)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، المغرب، ط 2 ،2001، ص247.

[2]-عبد الغني خشة ، تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988-1998، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة قسنطينة، 2002-2003، ص116.

ولم يتوقف الشاعر عند حد تمنيه للموت، وحسده للموتى، بل راح يصف فرحته بميلاده الجديد وهو الذي كان الميت بين الأحياء، النسي المنسي ، وقد أدرك الخلود بانتقاله إلى عالم الأموات :

تؤبنون جنازتي ..

يا فرحتي..

كم كنت نسيا تتسلى بجرحه الأحزان

شكرا لسانحة الموت السعيد

شكرا لعيد ميلادي الجديد

شكرا له ...

علمتني طقوسه

كيف أسمو ..

كيف اخترق الحدود..

كيف يدركني الخلود .... [1].

وبهذا فقد جعل الشاعر من الموت بوابة يدرك من خلالها الخلود واللافناء، إنه ميلاده الجديد في عالم طهر لا يعرف زيف المشاعر.

إن "الشعر الأصيل المؤسس- على حد قول اليوسفي - كلام لا يقول الواقع ولا يكتفي بنقله إنه حركة اجتياح ومواجهة ، ولا يعني هذا أنه يلغي الواقع أو يتعالى عليه، بل يعني أنه يستدعيه لحظة يستدعي المدرك المعلوم، ولكنه لا يصفه بل ينفذ إلى ما تحجب منه[2].

فتتمازج بذلك المفاهيم والألوان لدى الشاعر، فإذا القاتم منها يشرق فيه الضوء،

---

[1]-الشريف بزازل، واجهة قمر شعري ،قصيدة ومراسيم جنازة، سلسلة الأمواج الأدبية، سكيكدة، ط1، 2002، ص 97.

[2]-محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي في النقد والشعر، دار سراس للنشر، تونس، 1992، ص187.

وإذا الساطع مازجته القتامة، في شكل من التماهي والغموض الذي يلقي بظلاله على جسد القصيدة. "فالنص لا يكون نصا إلا إذا هو أخفى من النظرة الأولى، على القادم الأول قانون تركيبه، وقاعدة لعبته[1].

يقول أدونيس :

وصف موته- قال..

مهر السيف

يرابط في بهو أيامي[2]

فالمقطع على غموضه جاء محملا بشحنة دلالية تنقل الموت من كونه فعل غامض، مبهم، لا تطاله الأيدي والأعين ،إلى موجود عيني (مهر –سيف). في إشارة إلى ذلك الإحساس بملازمة الموت للإنسان الحديث ،وتربصه به بين الفينة والأخرى، فلكأنه جندي مرابط لا يبرح موقعه حتى في أجمل اللحظات .

لقد تحررت القصيدة من قيود التقليد، وتحولت إلى نص استشرافي ينبعث من حاضر منكسر، يستشرف مستقبلا قد لا يكون أحسن من ماضيه، والشاعر في هذا النص لا يهادن، ولا يستسلم، فتنشق الكلمات على الأخرى، ويغرق النص في رمزية تنفي المعلوم، و تعلن الرحيل من مجهول إلى آخر.

ولئن كان الموت عنصرا شكل الحيرة والدهشة لدى الإنسان منذ الأزل، وأنه رغم سعيه الدؤوب لم ينجح في الإحاطة به، واستسلم له رغم توجسه منه، فان الشاعر العربي المعاصر قد جرده من ثوبه المعتاد، وأدخله متاهة تمازجت فيها الشطحات الصوفية بالرومانسية المغرقة في الألم ، ولا عجب والحال كذلك أن يتلون هذا الشعر بغيوم الحزن والحيرة والأسى؛ الذي هو تعبير عن الغربة والضياع و انكسار الذات، والبحث عن سبيل الخلاص والإنعتاق، والذي يتمظهر في غالب الأحيان في الرغبة في

---

[1]-محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر بنياته و إبدالاتها، ج3، ص187

[2]-علي أحمد سعيد (أدونيس)، نقلا عن: عبد العزيز المقالح، أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل، دار الآداب بيروت، ط1، 1985، ص123.

الموت، بعد موت الضمير والحب والإنسانية، وبالتالي قتل الكلمة و وأد الحلم .

لقد جعل هذا الألم والحزن الدائم الموت "أكثر التصاقا بشخصية الشاعر العربي المعاصر عما كان عليه سابقوه"[1]. من حيث هو فعل غالبا ما يأتي "ملازما للانفعال والتألم في الشعر المعاصر، لأنه ملازم للإحساس بالزمن فرديا وحضاريا، حيث العذاب الجسدي يتضامن مع الغياب الحضاري، وبالملازمة ؛جعل الشاعر المعاصر من الموت ملتقى الرغبات، و تعارض الاختيارات"[2].

---

[1]-وليد مشوح: الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص447.

[2]-محمد بنيس: الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها، ص214.

الفصل الأول :

تجربة الموت وبناء الكون الشعري (88-2000) .

**- قراءة و إحصاء .

**- دلالات الموت وثنائية الحلم والواقع .

1- 1- قراءة وإحصاء :

"يشكل الموت آخر طريق الحقيقة الإنسانية على هذه الأرض، إنه أعمق جذر في وجود هذه الحقيقة"[1]. وأقسى تجربة يعانيها الكائن البشري العاقل، المدرك بأنه موجود في طريق الفناء .فهو يحس في كل لحظة بأنه يموت، ومع كل إطباقة جفن يتجه في سيره نحو النهاية، لذا نجده دوما يرفض هذه الحقيقة، أو يحاول تجاهلها بكل ما أوتي من جهد؛ لكي يحقق لذاته نوعا من الاستقرار النفسي.

غير أن الإنسان ورغم كل ما يفعله لمقاومة زمنيته، ومهادنة فنائه، يعود ويستسلم له، بل ويحتضنه. فالحب، والأمل، وغيرهما من الأساليب التي يخيل لنا أننا ندفع بها خطر الموت ولو لحين؛ تصبح أحيانا سببا لتمنينا الموت، بل قد تموت هي ذاتها، فتقتل حب الحياة فينا وتقتلنا من حيث كانت تحيينا .

ويعتبر الشعر من بين أهم الوسائل التي يلجأ إليها البشر منذ فجر التاريخ، لدرء هذا الحادث الجلل، فالكلمة الشعرية بنغميتها، وفنياتها، تشكل المتنفس الأساس الذي يبث من خلاله الشاعر همومه، وتوجهاته، ويصنع خلودا ينسجه من خياله الذي يتجاوز الزمن الفاني؛ إلى زمن سرمدي حالم يتحدى فيه الموت حينا، ويهادنه حينا آخر، ويداعبه أحيانا ..وهو في كل ذلك لا يشعر بالفناء ولو للحيظات بقدر زمنية القصيدة "لأن الأشياء متحولة في فضاء الخيال، مما يتعذر الإمساك به خارج الاستعمال والائتلاف[2].

إن الشاعر حين يذكر الموت في نصه قد يستعمل اللفظ بعينه (الموت)، أو أحد مرادفاته، أو ما يرتبط به ارتباطا حسيا أو معنويا، وقد لا يذكر شيئا من هذا ورغم ذلك كثيرا ما تأتي القصيدة ترشح بمعاني الفناء، والتوجس من الموت، أوقد تسعى إلى اقتحامه ؛فالحب يبطن الخوف من الموت، والأمل يدفع إلى الاستماتة في نشدانه،

---

[1]-فؤاد رفقة، الموت والشعر، دار النهار للنشر، بيروت ، 1973، ص 25.

[2]-محمد بنيس، الشعر العربي المعاصر بنياته و إبدالاتها، ج 3، ص 244.

والوطن يحيا بالموت لأجله، واليأس طريق إلى الإحساس بالعدمية والفناء... فكل شعور -جميلا كان أم حزينا- يحمل حتما بذور الفناء والنهاية، بل هذا الإحساس العاقل ذاته يسير بنا نحو نقطة البدء التي منها انطلق الإنسان، وإليها يسعى. يبقى أن الظروف التي يحياها الشاعر، والزمن الذي ينتمي إليه، يحددان اتجاهاته ووسائله التي يتناول بها الموضوع. فالشاعر الحديث مثلا، لم يعد ينظر إلى الموت بنفس النظرة التي نظر بها سلفه إليه، لتغير مناخ التجربة ووسائلها وأسبابها، ...رغم التقائه معهم في النهاية ذاتها. فقد عمد في زمن استشرى فيه القتل المفتعل وتعددت وسائله إلى نوع من القلب والتحوير المتكرر لمعاني الموت لكي يخفف العذاب والألم الذي يحسه ويضفي بعض الراحة من عناء هذا الشعور القاتل .

ولعل تجربة الشاعر الجزائري في فترة الأزمة كانت من بين أهم التجارب العربية المعاصرة التي بنيت على وقع الموت العشوائي، وعلى جميع الأصعدة (الموت في الحقيقة والمجاز). أين وقف الشاعر وهو في أوج سقوطه وانكساره؛ يرقب تارة، ويعبر عن يأسه تارة أخرى، ويحلم بالانبعاث طورا .موظفا معجما شعريا يرسم إلى حد بعيد مرارة التجربة، ويحدد معالمها. ولعلنا استطعنا في بحثنا هذا أن نساهم ولو بشيء يسير في إبراز جانب منها، فعمدنا-انطلاقا مما يربو عن ستين مجموعة شعرية - إلى إحصاء حضور اللفظ اسما وفعلا مع مرادفاته من جهة وحضور المفردات ذات القرابة المعنوية والتي تشكل مجتمعة معه حقلا دلاليا يستقي عناصره من تيمة الموت فحصلنا على النسب التالية :

السنة	ع الشعراء	ع /م	ع /ق	م/ك القصائد	الموت +مرادفاته	ن الحضور %	م -كلمات ق-م	ن الحضور %	ن كلية %
88	17	17	35	5007	39	0.76	401	8	8.78
89	17	17	41	8579	57	0.65	586	6.83	7.49
90	14	14	30	4483	32	0.70	294	6.55	7.27
91	16	17	54	7036	71	1	571	8.11	9.12
92	17	18	52	7100	60	0.84	509	7.16	8.01
93	18	18	40	9112	89	0.96	576	6.32	7.29
94	13	13	33	5597	50	0.88	385	6.87	7.77
95	16	17	38	8771	67	0.76	716	8.16	8.92
96	19	21	52	12883	104	0.80	645	5	5.81
97	17	18	34	6896	69	0.99	376	5.45	6.45
98	17	17	37	6953	51	0.73	424	6.09	6.83
99	17	18	35	7425	53	0.71	387	5.21	5.92
2000	55	15	40	7282	47	0.63	433	5.94	6.59

1-1-أ- قراءة في الجداول الإحصائية :

تقودنا القراءة الأولية لهذه الأرقام حتما إلى ملاحظة التقارب النسبي لها. فقد تراوحت بين 5.81% و 8.92 % من مجموع الملفوظات المكونة للنصوص، وهي نسبة معتبرة إذا ما وضعنا في الحسبان إضافتها إلى السياقات التي جاءت فيها: من الألم، والضياع، والإحساس بالغربة، والسخرية والتهكم المر بالوضع ...وهي سياقات من شأنها أن تضاعف النسبة فتضعنا بذلك أمام قصيدة متألمة جراحاتها تنز يأسا وحزنا.

لقد عرف النص الشعري في فترة التسعينات معجما لغويا مميزا وفريدا، توحدت فيه اللغة، وتقاطعت فيه الرؤى إلى حد بعيد، الأمر الذي يسمح لنا بأن نطلق عليه: مفهوم العلامة اللغوية باعتباره :(خطابا /نصا). فهو خطاب لأنه كتب بأقلام متعددة اختلفت رؤاها ومشاربها وتوجهاتها. وهو نص لأن هذه الأقلام تنطلق من نقطة واحدة لتعود إليها هي معاناة الإنسان.

إن الأمر الذي لفت انتباهنا عند إحصاء المفردات المكونة لهذا النص هو ذلك

التكرار الذي عرفته قائمة واسعة من الألفاظ، والتي تصب جميعها في المعجم الدلالي لتيمة الموت، سواء أكان اللفظ ذاته" الموت"، أو بالاشتقاق والتصريف (الموت، مات، يموت، مواتا....) أو الترادف (الردى، المنون، القتل، الفناء، ...)، أو بالدخول في دائرة العوامل المساعدة .التي ترسم الواقع من جهة وتعانق الموضوعة الرئيسة من جهة أخرى (الحزن، الألم، الخوف، الرعب، الرصاص، الصحراء، اليتم، الليل، الدموع، الشظايا، البكاء، الحرب، الفتنة، ...) .

وهنا يكون على الدارس الإحاطة بعالم الدلالات التي تأخذها كل دائرة معجمية مما سبق ذكره سواء دخلت في علاقة مباشرة مع الموت أو ارتبطت معه من خلال مؤولات تختزنها ذاكرة المتلقي .

ولأن الأمر أوسع من أن تسعه هذه الدراسة على صفحاتها، آثرنا أن نكتفي ببعض النماذج، تاركين المجال مفتوح أمام دراسات أخرى تتناوله بشيء من التفصيل.

قد تشكل أول ملاحظة ننبه إليها نقطة الإضاءة التي تنشطر منها كل الدلالات الممكنة التي تأخذها تيمة الموت، والتي تتمثل أساسا في الشعور المتأزم الذي جعل القصيدة تتشح بالحزن والسوداوية، وتتجه نحو رسم معالم التجربة بكل معطياتها .إذ "يساهم العنصر الشعوري -كما يرى فؤاد رفقة- في منح القصيدة حركة مضاعفة، يجعلها أكثر قدرة على تجسيد الواقع شعريا، وتتحول فيه التجربة إلى كلمة شعرية، تعيد اللحظة الماضية، وتجدد وقع الموت في النفس البشرية"[1].

أما الملحوظة الثانية فتتمثل في هيمنة الألفاظ ذات القرابة المعنوية على المكون اللفظي للخطاب الشعري. ولعل ذلك يرجع أساسا إلى أن الصورة المعتمة للوضع؛ والتي تسيطر على رؤى الشاعر وشعوره. فيلجأ أحيانا وهو في غمرة إحساسه بالغبطة، والسعادة إلى التعبير من خلال لغة الجرح والألم. كما هو الحال في قصيدة النساء قرانا البعيدة لحكيم ميلود:

---

[1]-فؤاد رفقة، الشعر والموت، ص28

النساء قرانا البعيدة نأتي إليها
وفي دمنا الهجرات تؤثث عزلتنا بالحنين
وتتركنا للمدى
كل ما يشبه الخطو يذبل
وتغيب الحكايات خاف شفاه
ممزقة بالأنين
سننضج للموت أكثر ممن مضوا
ونعتق في جرة خوفنا
ثم نكسرها حين تخذلنا الرغبات
لنبقى مضائين بالرعب
في ليل غربتنا
ونصيح :النساء قرانا البعيدة[1].

فالشاعر على أنه يعبر عن أحاسيس نبيلة، ورغم ما تحمله القصيدة من عواطف سامية أرخت لها البشرية منذ الأزل، لم يخرج من دائرة المعجم اللغوي للموت :(دمنا، الهجرات، عزلتنا، يذبل، ممزقة، الأنين، خوفنا، نكسرها، تخذلنا، الرعب، ليل، غربتنا) فكل الألفاظ إذا ما أخذت بمعزل عن السياق الذي جاءت فيه تصب في دائرة الألم، والذي يرتبط حتما بالموت في جانبه المعنوي.

حقا إن الحب يتقاطع - في نقاط عديدة - مع الموت من خيبة وانهزام وضياع وفتور وفناء في الآخر، غير أن هذا لا يعني الإغراق في استحضار عبارت الأسى، والحزن في أنبل وأنقى لحظاته.

يصدق مثل هذا الكلام أيضا على بعض النصوص التي تمجد الوطن، أو ترصد جمال الطبيعة، أو حتى تتحدث عن الطفولة، فجميعها موضوعات تنأى بقدر كبير عن الحزن والأسى، غير أن الشاعر الجزائري في عز أزمته؛ راح يصبغ كل جميل لديه

---

[1]-حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص48.

بهالة من الحزن، الممزوج بلغة الأمل أحيانا، ولغة التصوف أحيانا أخرى، وفي غالبية الأحوال لغة الشكوى والأنين والتعبير عن الغربة والحنين ....

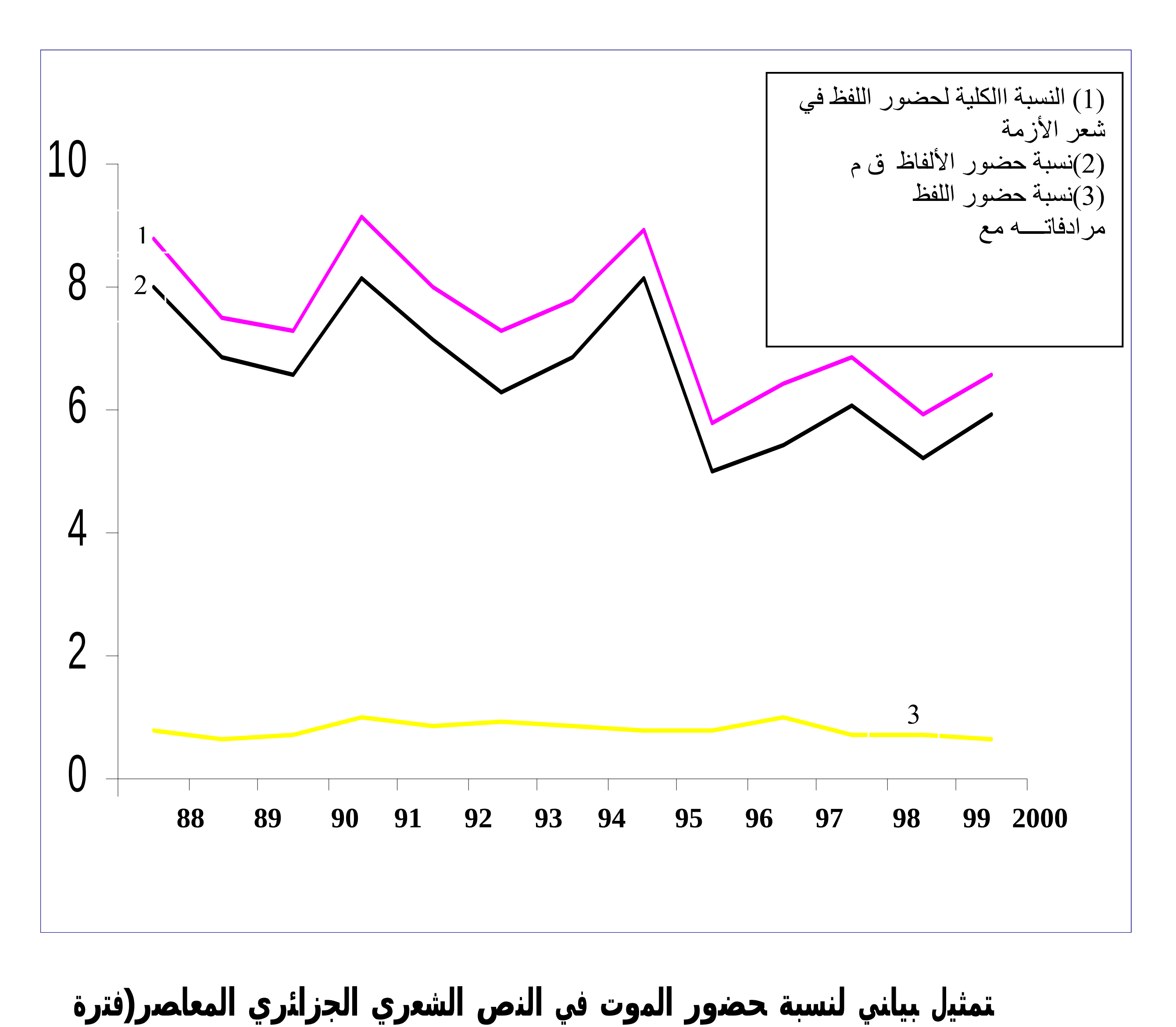
إنها شعرية التجاوز التي تبنتها القصيدة الجزائرية المعاصرة، والتي راحت تنحت فيها من الملفوظ المسكون بالألم والمواجع؛ تماثيل تبث فيها الحياة، وتنيرفي ظلماتها فوانيس الأمل. فاللغة و إن جاءت نازفة حزينة فهي تعبر عن نفس مسها القر في قيظ الهجير، فتمازجت بها مشاعر الحب والجرح، الأمل واليأس، الحقيقة والخيال....

قد نسمح لأنفسنا والحال هذه بالإشارة إلى نقطة ثالثة لا تبتعد عن فحوى النص، ولغة النص، إنها العنوان، حيث نجد أن لغة الموت قد طغت على مكونه اللفظي بدوره. مما يوحي بحجم الانكسار الذي يحسه الشاعر، والذي طفى على سطح القصيدة، فجعلها تسدل ستار الحزن والأسى بدء من عتبتها الأولى. وقد نذكر من باب التمثيل لا الحصر: (الريح والنافذة لشارف عامر، غرنيكا 88، جثة لأحمد حمدي، أشهد أنني رأيت لربيعة جلطي، السيف وطفولة الريح لإدريس بو ذيبة، بطاقة حزن ليوسف وغليسي، ضفاف الحزن لمحمد زراولة، ليس لي إلا الجنون لعثمان لوصيف، التتار لفاتح علاق، الفجيعة لحكيم ميلود، جنازات الخروج لمشري بن خليفة، تداعيات صباح النفس الأخير لعبد الحميد شكيل، بكائية وطن لم يمت، الوقف على وجع البحر لمحمد طيبي، ما وراء الضباب لصالح سويعد، صمت وسمت لناصر لوحيشي، الحسناء والدم النازف لنور الدين درويش، تقاطعات الليل والمنفى لياسين بن عبيد، الذاكرة الحزينة لصليحة نعيجة، الحسناء والوحش لعبد الحليم مخالفة، تراتيل حلم موجوع لبلقاسم خمار، كسوف لمحمد بو طغان، الموت، رياض بن يوسف، قصيدة ومراسيم جنازة للشرف بزازل).

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن قصيدة التسعينات كانت قصيدة الموت دون منازع، لما حوته من لغة انفجارية انزاح لفظ الموت فيها إلى دلالات متعددة، طعمها واقع منكسر وسقوط طال كل مواطن الجمال في ربوع أرض كانت معشوقة الشاعر وملهمته الأولى.

ومن هنا نخلص إلى ملحوظة أخيرة، نعتقد أنها لب بحثنا وجوهره، هي أن الموت كعلامة؛ لا يقبل أن يسيج بمعان معجمية محددة، ولا يمكن القبض على مالا نهائية دلائله كونه العلامة الأكثر هلامية وطواعية لأن تتقولب مع السياقات التي تحددها.

وهو في نصنا الجزائري المعاصر يلبس عباءات التجريب، ويخرج من محيط اللغة الساكن إلى الكلام المتحرك، المشحون بالعواطف والانفعالات، التي تختلف من شاعر إلى شاعر غيره، ومن سياق إلى آخر، بل حتى من سنة إلى أخرى، ولعل التمثيل البياني للنسب سابقة الذكر سيسهم في إجلاء الرؤية نوعا ما:



تمثيل بياني لنسبة حضور الموت في النص الشعري الجزائري المعاصر(فترة التسعينات).

1-1-ب- قراءة في التمثيل البياني :

يمكن أن نخلص من خلال قراءتنا لهذا التمثيل البياني إلى جملة من الملاحظات، لعل أهمها هو خط السير الثابت الذي شكله لفظ الموت مع مرادفاته واشتقاقاتها، خلال الفترة التي امتدت من سنة 1988إلى سنة2000، رغم ما اعتراه من تموجات طفيفة على مستوى سنتي 1991و1997.غير أن ذلك لا يشكل أمرا ذي بال إذا ما قورن بتمثيلات الألفاظ ذات القرابة المعنوية، والتي تشكل هيمنة كلية على المعجم الشعري بحيث تسيطر و من جانب آخر على سير تطور دلالة العلامة "الموت "، فتوجه النسبة الكلية وتصعد من حضورها، أو تثبطه حسب ما تقتضي الأحوال والمقامات، وبحسب السياقات التي تندرج ضمنها، ولعل ذلك له ما يبرره لدى شعراء هذه الفترة. فالشاعر لا يمكنه التعبير عما يختلجه من أحاسيس، واهتزازات يفرضها واقعه؛إلا إذا عمد إلى التنويع في أساليبه وملفوظاته. فمن غير المعقول أن يعبر عن تجربة بحجم مأساته /مأساة الوطن /مأساة الأمة؛ بمعجم مشكل من لفظ الموت مع مرادفاته ومشتقاته، "فاللغة مؤسسة اجتماعية، رصيدها العلامات التي تعتبر أوعية تسكب فيها الجماعة البشرية تجاربها، كما أنها ظاهرة اجتماعية تتحرك وتتفاعل مع أصحابها الذين يبدعون دلالاتها ومفاهيمها عبر صوغ ألفاظها حتى تتلاءم وتجاربهم وحاجاتهم "[1].

ونحن هنا أمام علامة لا يمكنها أن تصوغ بمفردها تجربة الأزمة بكل حمولاتها، غير أنها تلقي بظلالها على بقية الملفوظات، فتنزاح بدلالاتها المتعددة إلى ما ليس من طبيعتها، بل تطوعها في خدمة التوجه الذي اختارته القصيدة، ومن ورائها الشاعر نحو شعرية الموت. "ففضاء الموت هو كون في الشعر أقامته لغة تشكلت أصلا من رؤى فكرية مؤطرة بأنساق فلسفية "[2] نعى الشاعر المعاصر من خلالها موت القيم

---

[1]-كريم زكي حسام الدين، التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج 1، دار غريب مصر، 2000، ص68.

[2]-وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب، سوريا، 1999، ص

والسياسات، وحشد مفردات تشير إلى الجائحات التي طالت المبادئ والضمائر، وأقوت من قبضة مستبد راح يوفر كل جهد لقتلها .فأكثر من الرموز والأساطير ولجأ إلى المعجم القرآني ينهل من مشاربه ولبس ثوب التصوف وفي كثير من المواطن استعمل لغة ثائرة ناقمة استلهم معانيها من لغة الرصاص والنار التي صاغها أسلافه .

جدير بالذكر أن الأزمة التي مست البلاد والعباد، والتي أتت على الأخضر واليابس، أفقدت الشاعر إحساسه بجدوى حياته، بل زرعت في نفسه أسباب العدمية والفناء الدائم .حيث لم يطق صبرا على ما ضاع منه في طرفة عين، وهذا ما يفسره ذلك النغم الحزين الذي يصاعد من نصوصه، وتلك الشكوى والحنين إلى ماض جميل تعبق نسائمه بعطر المحبة والأمل يقول الشاعر إدريس بو ذيبة :

حط الحمام على انحناءات الشفق
وحمحمت الخيول من سأم اللجام،
وحكمة الصمت المخدد بالركود وبالأمان.
لا شيء غير أصداء الكآبة
واختناقات الليالي الموحشة...
وسمعت صوت الريح يخفق في اضطراب
ويخنق ما تبقى من قناديل الحنين
كان آخر ما تبقى في يديك،
ظلها المكسور،
ورجفة الشفق المرصع بالنجوم
ودورت ميقاتها المجروح في الطرقات المقفرة
جثة سابحة تحت أجنحة الغيوم[1]

لقد جاءت لغة النص معبرة عن حزن عميق بأسلوب رومانسي يوظف عناصر الطبيعة ومفرداتها، لإضفاء شعرية مضاعفة على القصيدة، فأنسنة الطبيعة ومنحها قوة

---

[1]-إدريس بوذ يبة، أحزان العشب والكلمات، مطبوعات اتحاد الكتاب، ص88/87.

إيحائية؛ يعزز الإحساس العميق بالضياع: فالخيول تعاني الضجر، وللكآبة صوت يرتد صداه في عمق الليالي التي راحت بدورها تختنق من إحساس بالوحدة، والقناديل التي استسلمت للريح ليقتلها والنجوم التي ماتت من كمدها وقبرتها الغيوم ....إنها الطبيعة الحزينة التي أصبحت بفعل نظرة الشاعر القاتمة للحياة؛ معادلا موضوعيا لأشجانه ومعاناته.

من الوعي المفجوع إذن رسمت الممارسات الشعرية المعاصرة طريق التجديد من خلال تساؤلاتها المتكررة، فبدأت رحلة لم يكن أمامها من بد إلا أن تركبها وتقتحم عبرها مجاهيل الحداثة ومن رحم هذا الانكسار أيضا اكتسب الشاعر جرأة الاعتراف بالهزيمة وضرورة الانبعاث.

إن الانتشار المكثف لألفاظ الموت في النص الشعري الجزائري في فترة التسعينات كان له تأثير على الجانب الفني والشكلي في القصيدة، فالشاعر لم يتوقف عند الشكوى والأنين بل أبدع -في أحيان كثيرة - في استحداث عالم شعري يستوعب أفكاره المتمردة، وينقل تجربته من حالة التقرير والمباشرة إلى عالم الحلم والخيال. ولعل ذلك نابع من حالة التمزق والضياع الذي عاشه الشاعر آنذاك.

ولا يخفى على الدارس ما ينتج عن مثل هذه الخطوات الجريئة نحو التجريب من تعثرات و خوف من الفشل، وتراجع في بعض الأحيان، إضافة إلى الهزة العميقة التي خلفها الوضع العام، والأحداث المتتالية إن على الصعيد السياسي أم الأمني أم الاقتصادي أم الثقافي، حيث نحس أن الشاعر كان كالواقف عند إشارة مرورية يسترجع أنفاسه ثم يعيد الانطلاقة من جديد، في رحلة مضنية عبر متاهات الكلم، وهو الأمر الذي يفسر من زاوية ذلك التوتر الحاد على مستوى المنحنى البياني. أين بلغ حضور دوال الموت ذروته في سنتي 1991 و1995. ولعل ذلك يرجع إلى نوع من الاستقرار النفسي المؤقت للشاعر، وتعوده على وضع معين يسمح بجلاء الفكر وتحرر المخيال. ففي التاريخ الأول كانت الديمقراطية في الجزائر فتية توحي بحلم جميل غير أن الحلم يبقى حلما، لا يقبل الاستمرارية، فكل شيء يوحي بانتهائه .الأمر الذي جعل الشاعر

لا يبرح إحساسه الدائم بالفناء، ولا يستكين إلى راحة؛ بيد أنه يلمح في الأفق البعيد بوادر عاصفة هوجاء تحملها حمى السباق نحو السلطة، وفي غمرة إحساس بالحرية كان يعلم زيف الواقع، فراح يعلن رفضه المطلق له، ويصرح بشعوره الناقم على الأوضاع، وهنا تتبدى لغة حزينة ناتجة عن خيبة أمل، وانكسار آخر، زاد من تفاقمه العدول عن مبادئ رسمتها ثورة نوفمبر ومن بعدها انتفاضة 5 أكتوبر 1988.

أما الذروة الثانية فتأخذ الأوضاع المتردية، والدمار، والموت المجاني الذي بلغ أوجه في هذه السنة " 1995 " نصيبا وافرا في بلورتها. فالصدمة التي أجهزت على نفس الشاعر جعلته يعبر عنها بلغة نازفة حزينة منحت التجربة بعدا إنسانيا.

لقد وظف الشعراء جميعهم معجما يكاد يكون موحدا، حشدت فيه مجموعة من الألفاظ تكررت من شاعر إلى آخر، بل لدى الشاعر ذاته، وفي القصيدة نفسها. كأن يتكرر الجرح، والنزيف، والدم ..والقتل، والذبح، والاغتيال ...والجفاف، والصحراء، والبوار، والجليد، والشتاء، والخريف ...إضافة إلى السحاب، والليل، والغيوم ...الجمر، والنار، والحريق ...العواصف، والرياح، ويعزز ذلك كله الذكر المستمر لملفوظات: الصمت، والقهر، والخوف، والرعب ... إذ ترتبط كل هذه الدوال- إن اعتبرناها كذلك كونها تشكل مجتمعة لوحة تنفتح على كل القراءات المحتملة – بالواقع المرير الذي يحياه الشاعر، واقع تراكمت فيه الهزائم المتتالية، ونكسات يصعب إغفالها. لذا فقد كرر الشاعر هذه الملفوظات ليمنح نفسه نوعا من الراحة والتنفيس، ولأن ذكره للألفاظ مجتمعة يقوي المعنى أكثر ويعززه. "فالأساليب الخطابية الانفعالية بوجه خاص هي التي تستخدم فيها المترادفات استخداما مسرفا، رغبة في تقوية الفكرة وتأكيدها"[1].

والخطاب الشعري في فترة التسعينات جاء انفعاليا، متوترا، معبرا عن وجدان الجماعة، ومعاناتها خاصة في الأوقات الحرجة التي عانت فيها الأمة من الرعب والخوف والحيف الشيء الكثير. ولعل هذا يبرر التكثيف الذي مارسه المبدع الجزائري

---

[1]-كريم زكي حسام الدين، التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه، ج 1، دار غريب مصر، 2000، ص17.

والذكر المستمر للموت في نصوصه .

وطبيعي بعد هذا كله أن نسم القصيدة الجزائرية في هذه الفترة باسم:" قصيدة الموت" والتي طغى الإحساس بالألم، الضياع، الغربة والقلق على جانب كبير من شعريتها بل وأصبح من أبرز خصوصياتها التي تنهض على تفكيك اللغة وتشظيها، مع انزياح بارز للأشياء عن دلالاتها وانتقالها عبر خيال الشاعر إلى ما هو ليس من جوهرها، في محاولة لقلب الواقع المرير ومواجهته إن بكسر أو ترويض أقسى تجاربه؛ الموت.

1- 3- دلالات الموت وثنائية الحلم والواقع:

سبق وأن أشرنا إلى "أن الشعر حركة اجتياح تتم باستدعاء المعلوم المتعارف والنفاذ من خلاله إلى الخيالي المحجب. بل إن الواقعي في الشعر يضعنا في حضرة الخيالي ويوقعنا على عتبته "[1].

ولعله ليس أكثر تداخلا بين الخيال والواقع من الموت، والذي أصبح موضوعة أثيرة أضحت أكثر التصاقا بشخصية الشاعر المعاصر، والذي راح يقتحمها ويسميها ويقيم على حدودها الخطرة، في مواجهة لما تخفيه لغة الاستسلام فاكتنزت بذلك قصيدته تجربة مواجهة الموت، حيث يرسم من خلالها صورة الظلم، والعذاب، والألم، والسقوط. ولا يقيد هذا الأخير-السقوط- "الفرد والجماعة والحرف فقط، ولكنه يلج أبواب الوطن، فينفي عنه الحياة، ومن ثم يصبح الوطن بركة للحزن، والغربة، والاضطهاد، والموت. ويتحول السقوط بذلك إلى واقع مشترك بين الشاعر والإنسان"[2] ومن هذا المنطلق تصبح هذه التجربة من صميم هذا الشعر تلونه بغيوم الحزن والحيرة والأسى، وتطرحه كسمة مميزة لهذا الجيل .(جيل التسعينات)

"وإذا كانت البنية الكلية للديوان أو لمجموعة الدواوين تظهر في البنية الدلالية لكل

---

(1)-محمد لطفي اليوسفي، المتاهات والتلاشي، ص184/183.

(2)-محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، ص223

قصيدة كما تنعكس في الوحدات الشكلية الصغرى في القصيدة فانه يصح أن نركز على تحليل مقاطع معينة ترجع أهميتها إلى كونها نقطة مركزية في النص الشعري أو هي محرق القصيدة حيث تختزل الرؤية و يتكثف نظام العلاقات بين الشاعر والمجتمع وبينه وبين الكون إلى أقصى درجة ممكنة[1].

ويستدعي الوقوف على ظاهرة الموت في النص الشعري الجزائري المعاصر، وعلاقتها بالإنسان في فترة الأزمة – تجاوز القراءة الظاهرية للنصوص. مما يفرض على القارئ تحرير الدوال من أسرها، وأن يبحر عبر ملموسها إلى ممكنها المحتمل. فقد يتخذ فعل الموت معنى ظاهرا ملموسا كنهاية للحياة، وقد يأخذ منحى مغايرا، فينزاح بدلالته إلى ما تكابده النفس من يأس وحيرة، وفقدان للأمل في ظل مغيبات كثيرة يفرضها الواقع المأزوم.

ويتميز المعجم الشعري لمثل هذا النص بتوظيف المفردات ذات النبرة الفاجعة التي تمتد شبكة علاقاتها الدلالية لترسم صورة واضحة المعالم لموضوعة الموت، والسبل التي يتوخاها الشاعر للخلاص من قلق الموت المتربص به في كل وقت وحين .وهنا تنبري كوكبة من الثنائيات تتشاكل أحيانا وتتقابل في أخرى وقد تتضاد انطلاقا من الرؤى المختلفة من شاعر إلى آخر .

****

1-3-1 - الموت والأمل :

أنشدت البشرية الشعر منذ القدم، وهي تستكين فيه إلى ما يختفي وراء الكلمات، هواء يتحرك من نفس إلى نفس من دون استئذان.في الشعر كان الناس على الدوام يحسون بكون ينشأ ولا ينتهي متكلما بأسرار كل مرة يتسابقون نحوها فلا يصلون[2].

---

[1]-اعتدال عثمان، إضاءة النص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1996، ص

[2]-محمد بنيس، الحق في الشعر، ص11.

تلك كانت نظرتهم إلى الشعر، أما زمننا زمن السلطة والجبروت، زمن المعذب المعنى، زمن المادة الضارب في التلاشي والحيرة والسقوط، قد راح الشعر فيه يصور الإنسان المنكسر، وينصت لعذاباته، وتمزقاته، وصراعه المستمر مع واقعه الموبوء. "ولعل حدة الصراع المتنامي واللاّمتناهي هو ما يحدث الهزة العميقة في الذات المبدعة بوصفها الأكثر حساسية، والأقرب إلى حس الفجيعة، ...لذلك نجدها تعلو على الحقائق الثابتة، لاقتحام عالم المثل في مجابهة الواقع المزيف، والهروب إلى نشدان الحلم الفاضل[1].

لقد أصبح على الشاعر المعاصر إعطاء معنى جديد لحياته، بل وحتى لموته باقتحام الممنوع، والإقامة على تخوم الموت، لا سعيا إليه ؛ بل تحديا له، وركوبا لتجربة أفرزتها ملابسات العصر .

إن آلام الشاعر تتضاعف حين تبلغ أحلامه من اليأس ما يجعلها بعيدة المنال، فيشعر خلالها بالانكسار، وفقدان القدرة على الاستمرار في الحياة، بعد ضياع الماضي الذي يبنى عليه الحاضر والمستقبل، وبالتالي ضياع كل الآمال المجيدة .فيشكل اليأس بذلك هالة تغرق الشاعر في سوداوية يطرحها في قالب شعري أشبه بقارب نجاة يركبه وسط هذا العباب .

لقد راح الشاعر عبد المالك بو منجل في عبثية رسمها عنوان قصيدته تنبئ عن نفس معنّاة، تكابد ألم الاغتراب. وليس الاغتراب هنا الابتعاد عن الأوطان، بل هو اغتراب أفرزنه ظروف خاصة دفعت بالشاعر إلى الانعزال، والعجز عن التلاؤم، وعدم الشعور بمغزى الحياة والانتماء.وهذا ما يجعل مفهوم الاغتراب يتداخل مع فعل الموت .كونهما يلتقيان في نقطة واحدة هي سلب الحياة، إذ يصاحب الشعور بالوحدة والانعزال شعور بالكآبة والضياع و اليأس.

يقول الشاعر :

---

[1]-عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص79.

انسكبي انسكبي يا كل دموعي انسكبي
والتهبي يا كل ضلوعي ثم تلاشي وانسحبي
واقترب الآن أيا ملك الملكوت الأعلى اقترب
أنا في هذا الكون بقايا روح منسحق مغترب
فخذ الرمق الموشك أن يتلاشى، ذرات تسبح فوق السحب
وتعالى برفت الروح الظامي عن أرض ما عادت تصلح
حتى للعب[1]

استهل بو منجل قصيدته بدعوة إلى البكاء والاحتراق والتلاشي، وهي أفعال في مجملها تحمل دلالات الحزن والانكسار، الأمر الذي جعله يناشد ربه(ملك الملكوت)- وعلى غير العادة –الاقتراب منه، وللأمر مسوغاته ؛هي أن الشاعر مشتت، وضائع لدرجة يحس فيها بابتعاد الخالق، وتخليه عنه، وأنه –الشاعر- يرغب في الالتحاق به بعد أن أصبح روحا مشتتة، منسحقة لم يبق منها إلا رمقا أخيرا يوشك أن يتلاشى، وهي درجة قصوى من الضياع والاغتراب في وطنه الذي لم يعد يصلح لشيء ذي بال .

إن مثل هذا اليأس دفعه إلى تمني الموت ليخلص من واقعه الأليم، وقد ناشد ملك الملكوت أن يتعالى به ويسمو برفات روحه، والتي هي في حد ذاتها لم تعد تشبه الروح لهول ما عانته من يأس وألم وضياع :

أواه، فإن القلب يحدثني أني لن ألقاك
لن أقبس من سرك، لن أنظر وجهك، لن أشرب من نور سناك
في قلبي ينسحق النور، يغيض السر الأسنى، فبأي سنى سأراك؟![2]

يوغل الشاعر في وصف مأساته، مأساة الإنسان الذي وقف مناجيا ربه متضرعا له في ذل و يأس. ذل لأنه يعلم أن الأمر كله ، ويأس نابع من إحساس بانطفاء النور

---

[1]-عبد الملك بو منجل، لك القلب أيتها السنبلة، دار الأمل، 2000، ص42.
[2]-المصدر نفسه، ص42.

في داخله نور الأمل /الإيمان الرباط الأوثق با ، بعد أن غمرته موجة عارمة من الضياع والإحباط والتشتت.

والشاعر إذ يعبر عن هذا اليأس فهو لا يتكلم عن تجربة خاصة، إنما عن تجربة عامة عاناها كل فرد تفرقت به السبل، وتجاذبته سيول من المحن أرهقت كاهله، ولم يبق له من ملجأ يلوذ به إلا التوجه إلى الخالق و نشدان التوحد بذاته السامية .

إننا نلمس في أشعار هذه الفترة نوعا من النقد الذاتي للأمة، فيوظف الشعراء لغة مشحونة بدلالات الموت لتعرية زيف الأمة وكشف خداعها، وبخاصة ما تعلق منه بالأخلاق والضمير الإنسانيين. يقول يوسف شقرة في قصيدة أوراق سقطت من دفتر حنبعل :

بلقيس ضاق المكان

بلقيس ضاق الزمان

بلقيس ضاق قلبي

فانتشري[1]

قد لا يشكل الجمع بين نموذجين من الشخصيات التاريخية نوعا من الذكر الإسمي والرمزي وحسب؛ بل يرحل بالتجربة لدى الشاعر للإيحاء بمعاناة نفسية عامة، تتجاوز الدلالة المعروفة للشخصية إلى فلسفة يصنعها تلاقح الإشارات، والمرجعيات التاريخية، والفلسفية، والدينية لها.

ويوسف شقرة عندما استدعى شخصية حنبعل إلى زماننا، لم يفعل ذلك جزافا، فحنّبعل هو ذلك البطل الذي وقف في وجه روما العاتية متحديا غطرستها وجبروتها ؛ لم يطق صبرا في عالمنا الموبوء وراح يبث همومه لبلقيس، التي يبدو أنها استدعيت بدورها في هذه القصيدة كرمز للوطن .

---

[1]-يوسف شقرة، المدارات، دار الحكمة، الجزائر، 2007، ص16

سيدتي

قد سكتت مدائن البلاد

مآذن العباد

وثورة الريحان

وتاهت الأزهار والأنوار عن وجهتها

في شوارعنا الملأى بالجرذان[1]

لقد وقف حنبعل الشاعر مشدوها، متألما للوضع الذي آلت إليه البلاد والعباد من زيف، وتملق، وانتهاز، وصمت عن قول الحق : (سكتت مدائن البلاد، مآذن العباد، ثورة الريحان وامتلأت الشوارع بالجرذان...)، فضيق المكان والزمان أفرزته لوثة الضمائر والنفوس وطغيان الأنانية :

لا تتعجبي،

من ثورة الأطفال سيدتي

ومن عيون الأقحوان

لأننا اليوم قاتلتي

لا نعرف لغة للحلم

ولا للغثيان[2].

وهنا تتأكد رمزية بلقيس (السيدة المعشوقة) الجزائر، حين يصرح لها الشاعر بأننا لم نعد نجيد صنع الحلم الجميل(في إشارة إلى عرش الملكة بلقيس الذي نقله سليمان) ولا حتى الحلم السيئ.هذه الأسطر الأخيرة من القصيدة جاءت حبلى بدلالات الضياع التشتت والاعتراف المؤلم بموت الضمائر وبالتالي موت الآمال.

ويلتقي يوسف شقرة مع أحمد حمدي في الرؤيا حيث يرى حمدي ألا جدوى من الحوار إذا كان المخاطب ميتا:

---

[1]- يوسف شقرة، المدارات، ص19.

[2]- المصدر نفسه، ص21.

وأحاور موتى
يستدرج بعضي بعضي الآخر
في حفلة قتل
تصهل فيها ((نوبات الراي))
((ودعاء)) الشيخ
و ((عواء)) الساسة
وطني يتألم من رأسه[1]

إن حفلة القتل التي حدثنا عنها الشاعر صنعها أهل القرار كل على مستواه. وكأن الأدوار المنوطة بهؤلاء اختزلت فيما لا طائل منه سوى الألم واليأس، فبعد أن كانت الثقافة، والدين، والسياسة الأعمدة التي تبنى عليها أية أمة ؛فقد اختصرت في خطابات جوفاء تصدر عن عقول خاوية، ابتعدت عن جادة الطريق. وبذلك فحفلة القتل كانت حفلة لقتل المجتمع برمته، وصرفه إلى سفاسف الأمور، وليس القاتل هنا سوى أولئك الذين أسندت إليهم القيادة، والذين يشبههم الشاعر بالرأس مركز القرار لدى الإنسان .فإن هو أصابه مكروه، سرعان ما ينتشر الوباء في سائر الأعضاء وينهار حينها الجسد :

تتهاوى أنظمة الرمل
(......)
تتساقط أوسمة اليأس
(......)
اشتبكت في حلم موبوء
ينهض من زمن اليأس
ليواصل أعراس البؤس[2]

---

(1)-أحمد حمدي، أشهد أنني رأيت، دار الحكمة، الجزائر، 2000، ص14.
(2)-المصدر نفسه، ص14.

وليس بعيدا عن هذا المدلول يأخذنا الشاعر فاتح علاق، حين يتساءل في قصيدة: "صحراء"عن نقطة للبدء، وقد عشش اليأس في الأحداق، وتحولت الشوارع إلى أنهار من دم فشبه الشاعر العيون بالأزهار، غير أنها أزهار تلقح باليأس، وترتوي الدم بدل الماء، دم أهرقته ليالي صمت طويلة جثت على صدر الأمة بكل ثقلها، وحمولاتها .. إن الشاعر يحيل ضمنيا إلى الفرد الجزائري العربي المسلم، هذا الفرد الذي انقلب كل جميل لديه إلى صحراء:

من أين البدء؟
من طلع اليأس على الأحداق
أم من أنهار الدم
من سيف الليل وصمت الخيل
أم من عربات النمل ؟
صحراء تاف العنق
وتسافر في الأعناق[1]

وتحتفظ الصحراء بقدرتها على التشكل الرمزي في ظل التجربة الحضارية المعاصرة، وما تعانيه الأمة العربية الإسلامية من انكسارات يقابلها انفتاح على شرفات الحلم، وتحكم في مقاليد العصرنة لدى الأمم الأخرى، لذلك عبر الشاعر عن الحزن واليأس الذي اعتراه فحول حياته إلى جدب يمتد عبر الآفاق البعيدة للحلم، إنه قتل للآمال، وإحساس دائم بالضياع والفناء .

وقد يبرز التساؤل حجم الألم الذي تتركه المأساة على النفس، إذ تكثر التساؤلات في زمن الانكسار والبحث عن الذات وسط ركام الأيام. يقول حكيم ميلود في قصيدة الأسئلة الصعبة :

ما الذي تقول الشوارع
وأعمدة الكهرباء

---

[1]-فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص 49.

و إسفلت هذي الطريق الطويلة

ما الذي تقول السماء الكليلة

والمآذن والغرف المقفلة

والحياة العليلة

ما الذي يقول الرجال

والنساء

والقلوب على نبضها تشتعل

كالفتيلة

ما الذي تقول

وروحك في الدمع ماتت قتيلة[1]

لقد تجاوزت هذه الأسئلة كونها تبحث عن إجابات، لتنساب محملة بدلالات الموت في الحياة، ذلك الموت الذي تعانيه كل الموجودات النابضة بالحركة: (الشوارع، الكهرباء الطريق، السماء، المآذن، الغرف، الحياة، الرجال، النساء، القلوب، الفتيلة، الروح) وقد ألغيت فيها الحياة: (الكليلة، المقفلة، العليلة، تشتعل، الدمع، ماتت قتيلة)

إن هذه الأسئلة الصعبة كما أشار إلى ذلك العنوان تحمل في ثناياها الإجابات. فهي تعبر عن روح قلقة، محبطة، تكشف بأسئلتها المتكررة عن عدمية الحياة، وأنها سائرة إلى زوال محتوم في ظل انهيار المعقول، وانسحاقه في حمأة الواقع الموبوء.

برزت القصيدة الجزائرية المعاصرة بشكل جديد، واهتمامات جديدة، وصوت مسكون بالرفض والتجاوز والثورة. فتمازجت فيها الأفكار بالألوان، والواقع بالخيال، واكتست في مرحلة من شبابها وشاحا من الألم، فكان الحزن بكل قتامته، وبواعثه النفسية، وتجلياته السلوكية، أسلوبا من أساليب التعبير عن السقوط، فطفت على السطح موضوعة الموت .

والتي أصبحت بفعل هذا السقوط عنصر الشعر الرئيس، وبؤرة عالمه التي ينطلق

---

[1]-حكيم ميلود، جسد يكتب أنقاضه، ص 40.

منها معظم الشعراء وإليها يعودون، في نص لم يعد الموضوع هو الدعامة التي يرتكز عليها، "بل أصبحت الذات الشاعرة وما يعتريها من بهجة وأسى وما يصبغ رؤيتها للحياة هي مركز الثقل الشعري[1] .

ومن ثم لم يعد الشاعر المعاصر يرى "الجانب الناصع وحده، أو الجانب القاتم وحده، وإنما هو يرى الجانبين ممتزجين. فإذا هو رأى الجانب الساطع؛ مازجت هذا الجانب قتامته. وإذا هو رأى" الجانب القاتم؛ استشرق فيه السطوع والضوء"[2].

لقد ارتبطت قصيدة الموت في الجزائر بذلك الجرح العميق الذي أحدثته يد الفتنة، والتي أتت على الأخضر واليابس. فوقف الشاعر مشدوها مفجوعا لهول ما يجري، ثم انتفض شاديا يحدوه أملا في الخروج من ذلك النفق المظلم.

فربيعة جلطي التي وقفت على أحداث 5 أكتوبر 1988، كانت شاهدة على هول الفاجعة التي شكلت نقطة الفصل بين زمن للخنوع والصمت الثقيل، وآخر للانتفاضة جوبه بالقمع والاضطهاد.

ومثل هذه اللحظات كفيلة بأن تجعل من الحياة والموت قطبان يتجاذبان جسد القصيدة لديها، فتدخل الشاعرة في علاقة مباشرة مع الموت، ترصده وتصور آلياته التي بها يقضي على كل شيء جميل: (النور، الأمل، تغاريد، العصافير، الأزهار ...) من جهة، وتقف في وجهه تلون الغد بألوان الطيف، وتسقيه أعذب الألحان من جهة أخرى :

يا عصافيري الملونة
كيف تغنين
والبوليس يقف بين اللهاة والحلق
يتمشق الموت وإنزال العقاب

---

[1] -صلاح فضل، شفرات النص، دار الفكر للنشر، ط1، القاهرة، 1995، ص56 .

[2] -عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص354.

(....)

من عمق الشتات ينسل خيط

يخفق سرب من العصافير الملونة

يشق الخراب .. يبهر الحلم

سنخلق متسعا للغناء

أيتها العصافير الملونة .. يا قلبي

متسع للغناء

متسع للغناء[1]

وفي ظل هذا الانكسار، لا يسع الشاعرة إلا أن تحلم بالمعجزة التي تحمل رياح المحبة، والأمان، والسلام. حيث تكشف لنا في قصيدتها(نشيد نوح) عن معاناة الذات الجزائرية، وألمها، وحزنها. مستلهمة شخصية نوح الذي ظل يدعو قومه ما يقارب الألف سنة غير أنهم لجوا في عنادهم وكفرهم، إلا القليل منهم. وقد استدعته الشاعرة كرمز للمعاناة الطويلة، والفواجع، والآلام التي كابدها ويكابدها الجزائري، لاسيما وأنها -الشاعرة- كانت تؤبن ضحايا المأساة، في بكاء مر (علولة، بختي، يوسف، سبتي، حكيم تاعكوشت...) ومن خلالهم تؤبن الأمة كلها :

سلام عليك يا علولة يا صديقي الكبير

سلام يا بختي يا عصفور الأحلام وساموراي التيه

يا يوسف سبتي أيها الصوفي غريق المعنى

يا جمال الزعتر ياهزار قسنطينة حكيم .. يا ..يا..

كثر........كثر ....[2]

المطّلع على النص جملة يلحظ حتما تلك اللغة المفجوعة، وتلك المسحة من السواد التي تنسحب على جسد القصيدة، والتي تعبر عن واقع عقيم يرزح تحت وطأة

---

[1]-ربيعة جلطي، شجر الكلام، منشورات السفير، مكناس المغرب، ط1، 1991، ص11.

[2]-ربيعة جلطي، كيف الحال، دار حوران للنشر دمشق، ط1، 1996، ص108.

الرزايا: (الشوك، اليباس، دم غيم، كاذب، حزينات، الغول، سكينا، يتمي، تكسر الأقمار، الذئب، الخطيئة، ذبائحه، يغتال، الحرائق، الأشلاء، دمعك، المرارة، الجريح) حتى لايكاد سطر من القصيدة من كلمة فاجعة تنزف دما وغضبا، لتزهر أملا وحبا، ورجاء في عودة نوح، وقيامه من عرض المتوسط، وبنائه لسفينة السلام التي ستنجي البلاد والعباد من هول هذا الطوفان :

قم يا نوح من بياض المتوسط

غالب دمعك

واقرن اللوح باللوح

لا تبك يا نوح

صارح المرارة ما استطعت

وافرش سفينتك للحمام الجريح

فالبحر ابيض .... [1].

فالمستوى الإشاري في هذا النص يكمن في أن الشاعرة تنظر إلى هذه الشخصية كرمز للتحول، ومنطلق لانبعاث جديد لهذه الأمة الجريحة، أين ربطتها بالحمام، ذلك لما يحمله هذا المخلوق من رمزية خاصة إذا قرن بقصة سيدنا نوح، فالحمامة هي الرسول إلى عالم نوح الخارجي ومبشره بانتهاء الطوفان، حين رجعت إليه بغصن الزيتون دلالة على النجاة والسلامة. إن الشاعرة استوقفت نوحا بل دعته لأن يبعث الحياة في حمامتها الجريحة، وأن يبسط لها فلكه لترتاح وتنجو من مغبة هذا الخضم الجارف.

قد يشكل الموت والقتل أقسى وأبشع ما يواجه الإنسان؛ إلا أنه ورغم ما يخلفه على نفسه من الألم لا يمكنه أن يوقف عجلة الحياة عنده، بل يصنع – في أغلب الأحيان – في نفس الفرد نوعا من التحدي والإصرار على نشدان الآمال العريضة.

فمن رحم الفاجعة تنبعث الحياة، ومن الشتات تبنى الأحلام المزخرفة بألوان

---

[1]- ربيعة جلطي، كيف الحال، ص110

الطيف، ومن المواجع تعزف أعذب الألحان. يقول عبد الحليم مخالفة:

إيه جزائر رغم آلام الجميع ...
رغم النذالة والعمالة
رغم جرمهم الفضيع ...
رغم المجازر والمقابر والمطارد
والمطارد والصريع...
رغم العواصف والرياح
رغم السواد السائد رغم الجراح
رغم الشتاء الراعد
رغم الصقيع ..
- سنظل نحلم بالربيع ...
- سنظل نكتب للربيع...
- سنظل ننتظر الربيع... [1]

إن الشاعر في هذا المقبوس الذي صور شتى أنواع العذاب الذي سلط على هذه البلاد، والآلام التي أثقلت كاهلها، لم يستسلم ولم يركن إلى اليأس، بل راح وفي قلب العاصفة يذيب ذلك الجليد الجاثم على صدور أبنائها (الجزائر)، ممتطيا صهوة حلمه، متسربلا بامتدادات الربيع القشيب، آملا في غد يحمل الخير كله.

لقد أحس الشعراء في الجزائر بجسامة المأساة، وهول الانتكاسة، لذلك جاءت قصائدهم في معظمها منسجمة مع حالة القلق والألم الذي يعيشه كل فرد، الأمر الذي جعل أشعارهم تفقد شيئا من رومانسيتها الحالمة، وتتوجه إلى تسجيل نبض الأمة الحزين. ولابد من الإشارة إلى أنه لم تكن أحزان الشعراء مظهرا سلبيا أو هزيمة أمام الموت؛ بل اتخذ هذا الحزن في أغلبه مظهرا ايجابيا، متجاوزا للفناء، نابضا بالحياة، والأمل والتحدي.

---

[1]- عبد الحليم مخالفة، سنظل ننتظر الربيع، ط1، 2003، ص

فقد راح ميهوبي، في قصيدة شمعة لوطني؛ يدعو إلى التفاؤل والأمل والتضحية رغم مرارة الجرح :

إذا سرقوا ضوء عينيك منك

فلا تيأسن

واحترق مثل كل الرجال ..

لنوقد شمعة هذا الوطن .... [1]

فهذا الظالم الذي سعى إلى قتل كل جميل في هذا الوطن له أن يأخذ ما يشاء، ولكنه لن يقتل الأمل، ولن يسرق البسمة، لا بل سيصنع الرجال . وفي ذلك تخييب لآماله.

يكرر ميهوبي عبارة لا تيأسن في قصيدته خمس مرات كلازمة شعرية تسترعي اهتمام القارئ، بحكم أن "تكرار لفظة بعينها، أو سطر، أو جزء من سطر في الشعر بعينه، يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية"[2].

والعبارة هنا جاءت لكسر أفق توقع القارئ، بعد الإغراق في تعداد دوال الحزن.ففي كل مرة تنبلج العبارة كمنفذ للمتلقي ومتنفس يعود من خلاله إلى الحياة الحالمة الملأى بالآمال:

إذا كسروا كبرياء الشموس

وخانوا السماء

فان لم تمت أنت ..

هو..

أنا..

هي..

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، دار أصالة، ط1، 1997، ص72

[2]- المصدر نفسه، ص73.

هم..

هن..

نحن جميعا ..

فيا صاحبي كيف يحيا الوطن

إذا لم نمت مثل كل الأحبة يا صاحبي

كيف يكبر هذا الوطن.... [1]

إن الموت الذي يدعو إليه ميهوبي يشكل انبعاثا وحياة جديدة للوطن، إنه التضحية في أقدس معانيها من أجل هدف أسمى .

ولئن كان ميهوبي قد رحب بالموت لأجل الوطن فإن شكيل في قصيدة أهداها إلى روح صديقه محمد طالب البوسطجي[*] يفتح صدره للرصاص في سبيل قضية عادلة :

ينهض طيرنا

من رماد العصور

يصنع حلمنا

والبلاد التي لاتهون

نرتدي عرينا

نغني لصباح أغر

شكله من سناء القمر

نفتح صدرنا لرصاص الظلام

موتنا في سبيل السناء لونه لا يهم[2] .

---

[1]-آمنة بلعلى، أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر، 1995، ص104

[*]-شاعرعراقي أغتيل بمقر إقامته بالطاهير عام :1994.

[2]-عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائر، ط 1، 2002، ص88/87.

فالأمر الجليل يستحق التضحية والشاعر في هذا المقطع يدخل في تناص مع المتنبي في بيتيه :

اذا غامرت في شرف مروم فلا تقنع بمـا دون النجـوم

فطعم الموت في أمر حقيـر كطعم الموت في أمر عظيم

فما دام الموت واحد وإن تعددت أسبابه فلتمت شريفا ينشد قضية، ولتقف في وجه المنايا صامدا، متحديا، مدويا بصوتك، في المدى فاضحا للمكائد التي حيكت وتحاك ضدك وضد أمتك في جلد .

وما انتفاضة فاتح علاق إلا واحدة من عشرات مثيلاتها، حين نسج لنفسه راية من جبة الحلاج، وأعلن في تحد: (الموت للحجاج). وتأتي رمزية الحجاج من كونه شخصية عرفت بالبطش، والغطرسة، وسفك الدماء، واضطهاد الحريات. لقد استحضر الشاعر شخصيتى الحلاج والحجاج من التاريخ العربي الإسلامي، ليلبسهما صورة الواقع الذي تعيشه الأمة؛ صورة الحلاج /المضطهد يقف في وجه جلاده الحجاج /المستبد :

يقول الشاعر :

مازلت أغضب للنخيل وللندى

ما زلت أصرخ في المدى الموت للحجاج

ما زلت أنسج رايتي من جبة الحلاج

فلتصلبوا رعدي

ولتشنقوا برقي

أنا ديدوش والعربي

أنا زيغوت والحواس

أنا لطفي وبوجمعة

فلتطفئوني أن قدرتم شمعة شمعة

سأظل أصرخ في المدى

لك الطوفان يا حجاج

يا شانق الدمعة ... [1]

إن الحلاج هنا رمز للشهيد، ولعل في ذلك إشارة ضمنية إلى الشاعر نفسه فحين يصرح أنه مازال يغضب للنخيل والندى وحين يتحدى الصاب والشنق؛ نلمس أن الشهيد هنا هو ذلك الشاهد على المأساة الذي يواجه المحن في رباطة جأش نصرة للكلمة واستردادا للبسمة المغتصبة.

1-3-2- الموت والشعر:

"القصيدة صرخة تترجم خروج الشاعر عن مدار الواقع الذي يعكف على اغتيال العقل، واستباحة الإنساني، إلا أن الشاعر يبحث عن طريق الخروج عبر التوسط في مسيرة الجماعة، واكتشاف الذات من خلال الذات الجماعية للأمة /والوطن"[2] .

فالشعر الحق هو ما يحرك العالم ويخلخل بناه بطريقة ما، إذ الشاعر كما يرى النفسانيون فنان يعبر عما يرى من نقص في بيئته ويبحث دوما عن حل يرضيه فهمه الأساس "أن يوقظ استجابات معينة فيمن يشهد إنتاجه الفني"[3] معتمدا على شحن للكلمة الشعرية بانفعالات تجعلها قادرة على المراوغة والاتساع في مجال التأويل والانفتاح على عالم المتلقي .

ولعل نور الدين درويش كان واضحا عندما ركز على دور الشاعر الخطير، حين يلتقط الواقع ويعيد خلقه، فيحوله إلى حدث هائل يؤسس وينهض بالأمة، ويدفعها إلى رفض التلاشي والضياع وسط هذا الركام الكوني. ولعل السلطة (الملك) قد تنبهت إلى هذا فاختارت أن تستدعي هذا الدعي وتسأله :

---

(1)- فاتح علاق : آيات من كتاب السهو، ص26/25.

(2)- أسيمة درويش، مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص84.

(3)- خير ا عصار، مقدمة لعلم النفس الأدبي، ص44.

الملك: الطير يسكت في حضورك من تراك

صادفت روحك في المشانق

في زغاريد النساء

و في هتافات الرجال

وقرأت اسمك في العيون وفي السجون

كثر التمرد يا محرض من تكون[1]

ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل راحت تساومه وتشتري صمته بما لذ وطاب

الملك: حسنا

ستصبح شاعري

ومفكري

أنت الكلام وليس بعدك من يقول

(.....)

لا ينبغي أن ترد هدية الملك الرؤوف

لا ينبغي لك أن تفكر

كل شيء طوع آمرك هل تريد

الشاعر : الرفض أغنيتي الشهيرة

(.....)

أنالا أساوم [2]

إن في قتل الكلمة قتل لصاحبها إن في الحقيقة أو في المجاز، فالمبدع الذي يجد نفسه محاصرا مكبلا بقيود فرضها الواقع المعيش، إما أن ينأى بنفسه وبفنه – وهو مجبر على ذلك- بعد أن انتزع منه سلاحه /الكلمة فيما يشبه الموت الاختياري كما يذكر ذلك عثمان لوصيف:

---

[1]-نور الدين درويش، السفر الشاق، منشورات إبداع، ص69.

[2]-المصدر نفسه، ص69-71.

هو ذا كالجثة هامدة

يده العطشى تمتد إلى الشلال ..ولا تصل

ما أصعب أن يكسر سيف الفارس

ما أصعب أن يخذل في المعركة البطل

هو ذا في أوج الموت

يذر نثار الملح على الجرح ... [1].

وإما أن يعلن موته إلى حين يستجمع قواه، فينبعث من رماد المحرقة، وهو بذلك يقاوم الموت ويقف في وجهه، بل ويرفضه كقول وغليسي :

الآن شيعت الحروف جنازتي

ومضت تعانق جثتي..

وأنا أموت ولا الموت

كالسندباد

فانا أموت نعم

وكالعنقاء أبعث من رماد ... [2].

وفي هذه الانتفاضة مصير مجهول يواجهه (المبدع /الشاعر)، فقد يبقي عليه جلاده لا رأفة به وإنما لأن الملاحقة قد أتعبته فاختار المهادنة، كما هو الحال عند نور الدين درويش:

الملك : آه لمكرك يا عنيد

أتعبتني

ما عدت احتمل التواءك

لم اعد أقوى على بحث الأمور

هيا انصرف

---

[1]-عثمان لوصيف، نمش وهديل، دار هومة، الجزائر، 1997، ص78.

[2]-يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، منشورات إبداع، 1995، ص 33 .

أيها الحرس المدلل يا لعين

فك السجين... [1].

أو يهيم على وجهه سابحا في العدم، باحثا في عتمة عن بصيص نور يهتدي إليه، فيمتطي صهوة التصوف مضمنا إياها كل ما ناء به كاهله، مثلماجاء في نص مرثية لعثمان لوصيف:

ويرفع راية دمه فتسيل الأرض مدادا مسنونا

والنار .. النار تفح وتشتعل

هو ذا يسجد ويبتهل

(.....)

هو ذا يتأبط شر قصائده العصماء

ويرتحل .... [2].

وفي أسوأ الأحوال يحاصر وتكتم أنفاسه بل وقد يسجن لقاء جرأته كما عبر عن ذلك عز الدين ميهوبي في قالب من الهزل المرير والسخرية اللاذعة :

شاعر يطعن في الحزب

وفي الحكم يناقش

سيق للسجن

فقال الناس يستأهل هذا

هكذا تجني على الكل

براقش...... [3].

وهنا فقط يجهز السجن على نفسه، ويقتل بداخله ذلك الحلم الجميل الذي نسجه من دمه عبر سطور القصيد، ويستبد به اليأس فينتبذ ركنا من ضياع، وينتحب في

---

[1]- نور الدين درويش، السفر الشاق، ص 85.

[2]- عثمان لوصيف، نمش وهديل، ص80

[3]- عز الدين ميهوبي، ملصقات، منشورات أصالة، ط1، 1997، ص112.

صمت متسائلا عن جدوى الشعر والشعراء والكلمة البناءة تصدر عن نفس مبدعة، إذا لم تجد من يحضنها في شوق. كما هو الحال لدى الشاعر الشريف بزازل حين راح يتساءل عن جدوى بطاقة تعريفه، أو بالأحرى ما نفع أن يعرف ويتألق صوته في أمة ولت أمرها لجلادها، ما نفع أن تصدح حنجرته بأعذب الألحان؛ وقد ادعوا انه ثائر محرض يسعى إلى تدمير البشر بشعره الملغوم :

ماذا تساوي شاعري.. بطاقة التعريف
والعناكب المسمومة تحاصر الشوارع الحزينة
تحاصر الإنسان ..
وتدعي ..إن ثار شعرك المجنون فجأة
يدمر عاصمة بأهلها ... [1]

فلا جدوى من الشعرإذن، في وطن كل ما فيه يوحي بالموت، كل ما فيه قاتل، فأنت إن أخطأتك طعنة غدر؛ يقتلك الرياء. في إشارة إلى ذلك المستوى الأخلاقي المتدني الذي تفشى في المجتمع، من نفاق ورياء وغدر وموت همة :

ماذا يساوي شعرك المدجج بالكبرياء
في وطن إن لم تمت بطعنة ...
يقتلك الرياء.... [2]

كل ذلك يبعث على اليأس، ويطفئ في النفس شغفها بالحياة، وحبها للتغيير الهادئ الجميل إلى ما هو أسمى، ويقتل الطموح والرغبة في العيش، فيصبح سيان أن تحيا أو أن تموت، أن تحلم أو تستكين إلى يأس قاتل :

ماذا تساوي شاعري بطاقة التعريف
ووجهك عاصمة للغربة
و حلمك قبضة ريح

---

(1)-الشريف بزازل، واجهة قمر شعري، ص 88.
(2)-المصدر نفسه، ص 89.

يا شاعرا ..استعذبوا أشعاره سرا

وجهرا لعنوه .... [1].

ولعل الألم ذاته يتكبده عبد الحميد شكيل، حين صور الموت وحشا دمويا متعطشا لامتصاص دم الكلمة الجميلة المعبرة وقتلها في مهدها، فراح يحذر من مغبة اكتشافه لسر هذه الجميلة :

في بلادي التي هي بلادي

تأكد جدا وجدا وجدا

أن الموت يعشق دم البلاغة

وعليه .. الحذر واجب.... [2]

إن الموت في هذا المقطع ما هو إلا تلك الرقابة المفروضة على المثقف المبدع الذي غيب قسرا لئلا تحدثه نفسه بالانتفاضة، وكسر القيد، وتفجير الكلمة. فالقصيدة أصبحت مذمومة مورطة في حرب أشعل فتيلها جمع لا يرتضي أن يقتحم الشاعر عالمهم الموبوء، ويكشف خباياه، فحاصروها باللاءات وحرموا كل الشرائع التي تنبثق عنها يقول حمادي:

مدينتي مورطة

في حرب لا يجوز... [3].

إن مدينة عبد ا حمادي /القصيدة ضاعت في غمرة إعصار جارف، قادها إلى نهاية وموت أراده لها صانعوا العاصفة، فهي بعد أن كبلت، وانتهكت قداستها، استسلمت ومسها الشجن فراحت ترسف شتى ألوان الألم والحزن في بكاء مر، إنها النهاية أو فاتحة البداية لعصر من الدم:

---

[1]-الشريف بزازل، واجهة قمر شعري، ص89.

[2]-عبد الحميد شكيل، تحولات فاجعة الماء،

[3]-عبد ا حمادي، البرزخ والسكين، مطابع وزارة الثقافة، دمشق، 1998، ص87

مدينتي .. مدينتي
مصادرة
ازدرى بها الوهن
فأغمضت جفونها
ومسها الشجن
وكبلت خطاها
مسيرة المحن
فأفرزت من يأسها
ضراوة الفتن..
فكانت النهاية
فاتحة بداية
لورشة من دم[1]

هكذا إذن تدخل القصيدة " في سيرورة أساطيرية قوامها المنع والتحريم: أنت تكتب إذن أنت متابع وملاحق باستمرار ...عليك – إذن – أن تقول الشيء بألف حجاب وحجاب حتى لا تغضب فقهاء الظلام من حولك ممن يقرأون ويؤولون كتابك"[2]

ولئن اشتكى حمادي وغيره قمع الكلمة، واضطهاد القصيدة من سلطة طاغية؛ فإن الشاعر لحيلح لا يعزي هذا الضعف والانحسار إلى الحيف الذي عاناه المثقف، إنما إلى جبن وضعف همة فيقول في قصيدة وسمها بالعنترية، يرفعها في معارضة لمعلقة عنترة بن شداد، حيث رصد في حرقة تلك المراتب المتدنية التي انحدرت إليها الكلمة الشعرية في عصرنا، بعد أن كان الشاعر حكيم قومه، ولسان حالهم، وفارسهم الذي يذود عنهم بالكلمة والسيف.

---

(1)-عبد ا حمادي، البرزخ والسكين، ص94.

(2)-بشير القمري، مجازات، مقاربات نقدية في الابداع العربي المعاصر، دار الآداب بيروت، ط1، 1999، ص24.

لقد استهل لحيلح قصيدته بتناص جميل مع المعلقة (هل غادر الشعراء من متردم)، هذا السؤال الذي أصبح مبهما لهول ما رآه الشاعر، وما يراه على أرض الواقع. حيث يردف قائلا:

أعد السؤال أبـا المغلـس إننـي *** من محنتي مثل الأصـم الأبكـم

أنبيك أن الشعر صوح روضه ال *** قدسي والشعراء محـض توهـم

ولي اليسار مع االيسار فأيسـروا *** جهة اليمين و وراء رنة درهـم

يتقيأون - حشاك – شعرا غائمـا *** مـر مذاقتـه كطـعم العلقـم

باسم الحداثة هدمـوا و تهدمـوا *** وتبخـروا وسـط الكلام المعتم

وتوقحوا باسم الحداثة ..ويحهـم *** لم يبق شـيء عندهـم بمحـرم

يتناقدون..وما حقيقـة نقدهـم *** إلا كما يثني العمي على العـمي

والانتماء بلا انتمـاء واضـح *** والشعر- جل الشعر - لعق بالفم

والفحـل عنيـن ينـب مشاغبـا *** و فصيحهم كأعجـم طمطـم

أما تـراه..تـراه يسحـب ظلـه *** متثاقـلا .. متمايـلا كمنـوم

كالدونكشـوت-وسيفـه أوهامـه *** يخشى الوغى ويعف عند المغرم

أهدى القيان قصيـده والشعـب *** يمضغ جوعه في حسرة وتألم[1]

فالقصيدة حسبه روضة قدسية تينع من تعفف صاحبها، ووقوفه كالطود في وجه العواصف والانكسارات، وقفة "يفضح – من خلالها - النظرة النفعية الفجة، ويشير إلى أن المعاني التي كونها الإنسان العادي عن عالمه ؛هي التي شيأت ذلك العالم، فغدا عالما مشيأ مواتا" [2].

أما إذا زج بها في متاهات من العتمة، وراحت تنحت من سفاسف الأمور شكلها؛

---

[1]-عيسى عبد ا لحيلح، القصيدة العنترية، مخطوط.

[2]-محمد لطفي اليوسفي، لحظة المكاشفة الشعرية، إطلالة على مدار الرعب، الدار التونسية للنشر، 1998، ص174

فإنها تؤول إلى موت أكيد.

2-3-2 السخرية في وجه الموت :

تقول العرب: "أن شر البلية ما يضحك". والقول لم يأت من عدم بل تشكل – وشأنه في ذلك شأن العديد الأمثال والحكم – من رحم تجارب أليمة متكررة عايشها الإنسان، ولم يكن له من شيء يقف به في وجهها ألا السخرية والتهكم، ليتحرر من مخاوفه وهواجسه، ويخفف من توتره. وقد يهرب بذلك من واقعه الأليم، " فكل من يمارس السخرية هو في الواقع أكثر الناس حزنا وقلقا. إن الأصل في الضحك هو شعورنا بالتفوق والاستعلاء والامتياز، وهو الأمر الذي أكده لو دفنشي حينما رأى أن في الضحك شيئا من الغدرأو التشفي من الآخرين، كما قرر أن الشعور بالتفوق الذي يقترن بالضحك كثيرا ما يكون مجرد محاولة تعويض يراد به تغطية خوفنا من التعرض لحالة الدونية أو النقص، كما يحدث حينما نجد أنفسنا في موقف مهين يدعو إلى السخرية فنضحك على سبيل الدفاع عن النفس"[1].

لقد عاش الشاعر الجزائري مأساة امتدت على جميع الأصعدة السياسية، الاقتصادية والاجتماعية، والثقافية، بل وحتى الأخلاقية. فراح يكتب نصا مقاوما يرد عبره قهر الواقع، ويسري به عن روح متعبة سقيمة بشيء من السخرية والتهكم والتعالي على الجرح، مضمنا كل ذلك رسالة نقدية يمررها عبر الأسطر الشعرية لقارئه، ارتكازا على ثنائية تقابلية بين ماهو كائن بالفعل؛ وبين ما ينبغي أن يكون .

وهو الأمر الذي دفع بفاتح علاق إلى أن يدعونا لنشرب نخب شعب ميت الشعور والنخوة، في سخرية لاذعة، هي أقرب إلى التهكم على ما يحدث في ربوع الوطن. مأساة اشترك في نسج خيوطها الجميع كل على مستواه :

اشربها معتقة اشرب

---

[1]-ياسين أحمد فاعور، السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر، سوسة، تونس، ط، 1993 ص26.

الفأر بساحتنا يلعب

والقط هنا أضحى أرنب

كم غض طرفه عن أ شعب

اشرب اشرب .... [1].

اعتمد الشاعر في إظهار مأساته على مسرحة الواقع، لكنه أسند الأدوار لغير أصحابها، أو بالأحرى غير أدوار ممثليه، في قناع لقول"الذي لا يقال مجازفة، أو للذي لا يقال ويدرك بصيغة أخرى "[2].

فالفأر معروف في ثقافتنا بالمفسد الذي يتربص بالذخائر، وهو لا يظهر إلا إذا التمس غفلة القطط وإهمال صاحب الدار لداره، وهو هنا رمز لذلك المتربص بالوطن- المتربص الذي يحسن استغلال هنّات الآخر.

وما القط إلا ذاك الشعب الغافل، الذي تحول بغفلته هذه إلى أرنب. ويحمل الأرنب دلالة الضعف، والخوف. في إشارة إلى أنه-الشعب- تحول إلى من سيد إلى مسود، من غالب إلى مغلوب على أمره. يقول الشاعر :

لا ترفع اصبعك اليمنى

في وجه الظلم إذا غنى

لا تشك الهم إلى أدنى

فالصبر هو الحب الأصعب[3]

إن دعوة الشاعر إلى الشرب لم تأت من عربيد ألف السكر، إنما من نفس محبطة متألمة، متأسفة للوضع المهين الذي آلت إليه الأخلاق.وضع ماتت فيه المبادئ، وتحجرت الضمائر، وحلت محلها اللامبالاة والعبثية:

ذا عصر القردة يا ليلى

---

[1]-فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص 103.

[2]-بشير القمري، مجازات ، ص69.

[3]-فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص103

فلنرقص من طرب ليلا

ولنبل الزمرة والطبلا

إني آمنت بالمطرب

اشرب اشرب [1]

ولئن اشتكى فاتح علاق تردي الأوضاع إن على الصعيد السياسي أو الأخلاقي أو الاجتماعي واستهجن استصغار الإنسان لأخيه الإنسان فان عبد الحليم مخالفة قد شخص الداء ووضع إصبعه على مصدر العلة، عندما سرد لنا قصة حسناء ولدت في أبهى حلة أسموها الديموقراطية.! لكن هذه الجميلة التي أحبها الجميع، وهتفوا باسمها، وتمنوا أن تكبر، وتينع وتسمو كالنخلة؛ قد شنقت :

ذات مساء...

ولدت في دولتنا طفلة ...

فاتنة في أبهى حلة ...

لا تشكو من أية علة ...

أسموها الديموقراطية ... [2]

وراح في تراتبية سردية يصف جنازتها، وقد تبعها حشد من القتلى، مصورا لنا مشهدا ينزف دما، إنه القتل الذي استشرى في ظل قتل الحريات، وما الموتى هنا إلا أولئك الذين رفعوا راية الصمت شعارا لهم، وانتبذوا مكانا من الخوف فماتوا هم أنفسهم في الحياة. يقول الشاعر :

والشعب المسكين تأهب

كي يحيي في المأتم حفلة...

فجراحه باتت منسية[3]

---

[1]- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص104.

[2]- عبد الحليم مخالفة، سنضل ننتظر الربيع، ص21.

[3]- المصدر نفسه، ص 22.

إن مأساة الشاعر بدأت من كذبة جميلة، ولدت في بيئة كل ما فيها يوحي بالموت، موت الحريات، المحبة، الأخوة، والضمير... فهذا الوحل الذي عبر عنه الشاعر بالمأتم لا يمكن أن ينجب إلا وحوشا تعيش على مزق الأمم :

الوالي قد ربح الجولة...
فسياسته أمست حبلى ...
بل ولدت وحشا في بذلة...
أسموه الديموخراطية
قد مزق من أول وهلة ...
أثواب الديموقراطية[1]

أما الشاعر صالح سويعد فراح ينعى تلك السلبية التي يعانيها المثقف في الجزائر، بعد أن أخرسه جبروت أهل القرار، ولامبالاة شعبه بما يجري حوله. حيث يقول في قصيدة دف دق :

وأضل كما الأحزاب بلا جدوى أنهق
أتوضأ بالكلام المغسول
وبنى التغريب تصادرني
ألا أحيا ...ألا انطق...
ورخاء اللوز على ذاتي طافق
لكن دف دق دف دق[2]

قد يتحول الشاعر المتسربل حسرة بفعل المأساة التي يحياها وسلبية المحيطين به إلى ثائر ناقم، يرفع راية النقد اللاذع، والتهكم الذي يصل إلى حد الجرأة على استصغار الآخر (الكائن المنعدم)، وتجريده من إنسانيته، وطرحه بين البهائم غير العاقلة. وفي انتفاضته هذه "يتحول الملفوظ المسكون بتعدده الصوتي عبر الخطاب؛ إلى نواة لخلق كل إمكانات تكسير هذه الرؤيا الأحادية، ومن أبرز هذه الإمكانات السخرية،

---

[1]- عبد الحليم مخالفة، سنضل ننتظر الربيع، ص23.

[2]- صالح سويعد، دف دق دف دق، ص25/24.

والهزء، والتهكم، والدعابة، والكاريكاتورية والانتقاد عن طريق اللفظ أولا، ثم عن طريق الموقف بعد ذلك"[1].

فالشاعر الحقيقي هو الذي يتمكن من إحداث خلخلة في طبيعة الأشياء، وقلبها، وتحويلها من معناها الوضعي؛ إلى معناها الشعري. بعد أن يلبسها تجربته وموضوعه الذي يريد التعبير عنه. إن انزياح الأشياء عن دلالاتها يشكل نقطة تحول ينطلق منها الشعر المعاصر في نقده للواقع، بإثبات فاعليته في إثارة الدهشة في نفس القارئ، وصرف انتباهه إلى النقاط الهشة في محيطه، وهنا يخلق الشاعر قناة يمكن أن يتغلغل من خلالها إلى هذا الحي/ الميت، عله يحرك فيه أحاسيس أماتتها رؤى التغريب، والصمت المتشرنق حوله، والخطابات الجوفاء التي تفرزها عقول فارغة .

إن السخرية في الشعر الجزائري المعاصر"مفتاح لاكتشاف المفارقة بكل تضاريسها، ومحتوياتها، ومسوغاتها، -فيغرف الشاعر-من واقع يريد لنا ألا ننساه في حمأة صمتنا، ...إنها لعبة رد الاعتبار للشعر، والنص الشعري من أجل الحياة، من أجل ماء الحياة، وجعلها أكثر قدرة على القلب والتحويل والتكسير"[2]، يقول درويش :

أنا لا أعرف شيبا

قسما با لا أدري لماذا أخذوني

ولماذا جعلوا مني قضية

أنا لا أدري لماذا فصلوا عني لساني ويدي

(.......)

ربما أدهشهم شعري

فخالوني نبيا

ربما فخرا بشعري واعتزازا

قرر السلطان تحنيط لساني

---

[1]-بشير القمري، مجازات، ص76-77.

[2]-المرجع نفسه، ص 69.

كي يصون العربية[1]

نلمس في هذه القصيدة ألما دفينا يكابده الشاعر رغم تندره بالوضع، وسخريته من أولئك الذين يسعون وبشتى الوسائل لإخماد صوت الحقيقة التي يبثها الشاعر في قصائده، وهو في هذا كله يقلب الصورة المأساوية إلى صورة تتجاوز الحقيقة المرة، بعد أن اتهم بالتمرد واستؤصلت يداه ولسانه، فارتأى أن يفسر هذا بتشريف خصه به الحاكم اعتزازا بنتاجه الفكري، حين قرر تحنيط لسانه، وفي هذا إشارة ضمنية إلى قتل الكلمة ومحاربتها .

ولعل درويش في حديثه الساخر هذا يلتقي مع ميهوبي في الصورة التي رسمها للقمع الذي يلحق بكل من تسول له نفسه بالثورة على الواقع، لكن مع فارق بسيط، فالأول –درويش- تحدث عن اضطهاد صوت المثقف (الشاعر)، أما الثاني فيتحدث عن اضطهاد حرية الرأي حتى على مستوى الطبقة السياسية، فيقول في ملصقته التي عنونها بأخرس :

كنت من غير لسان
نائبا في البرلمان ..
ربما كنت كما قالوا..
ج......ان! ... [2]

فالنائب الذي لا يملك القدرة على الإشارة إلى النقاط الهشة في حكومته يحمل صورتين : إما أن يكون متواطئا مع هذه السلطة أو أن يكون جبانا يخشى على نفسه الموت والصورتان كلتاهما تجعلان هذا النائب يحمل صفة (الميت/الحي).

فهو إذا كان متواطئا يسكت عن الحق يكون ميت الضمير، وإذا كان جبانا فهو ميت الهمة، لأن العرب ألحقت الجبن بالموت، وحملته على أنه مرادف له[*].

---

[1]-نور الدين درويش، السفر الشاق، ص17-18.

[2]-عز الدين ميهوبي، ملصقات، ص65.

[*] -أنظر الفصل الأول، مادة الموت لغة .

وفي الأخير يمكن أن نخلص إلى أن السخرية في الإبداع، فن من فنون القول، لا يجيده إلا من كان لديه اطلاع على مواقع الضعف التي يصدر عنها المعني بالسخرية، والشاعر ليس إلا واحدا ممن منحتهم الحياة موهبة تصقلها التجربة في أغلب الأحيان، فيعبر عما يراه من واقع تعبيرا ليس من طبيعته، أو قد يمارس على أفكاره بعض القلب فتأتي مناقضة لما هي عليه في الحقيقة، "فللسخرية أكثر من بعد، وفي هذه السخرية يجهل كل شخص من الأشخاص سر الآخر. وغالبا ما يرشح منها جو مأساوي "[1]، ينقله المبدع في قالب من الكاريكاتورية.

1- 3-4- الموت والحب :

للموت خيوطه التي تتشابك مع الحب في الشعر، فهو –الموت– إذ يلم بالشاعر ويحول بينه وبين غايته، نجده يضعف وينهزم أمام خفقات القلب ومواجده، وينصهر في صهد اللقيا، واهتلاكات الفراق والخيانة، بل ويتحول في كثير من الأحيان إلى معادل للحب الضائع، أو منجاة من آلامه، وهو في تقلبه هذا من حال إلى حال، ومن دلالة إلى أخرى؛ يشكل لدى جميع الشعراء منبعا عذبا زلالا يشدون إليه الرحال كلما اشتدت بهم المواجع والآلام، وتحولت أشواقهم الملتهبة وآلامهم الخفية إلى ما يشبه السيل الجارف، الذي يأتي على كل ما يعترض طريقه، لكنه يبعث الحياة في الأراضي الموات ويبدل جفافها خصبا ونماء .

لعل خير ما يواجه به الإنسان الموت المحدق الحب المغرق، يحلق عبره في أجواء من القداسة التي تدنو في أسمى درجاتها من طقوس العبادة، حين يتماهى الخلّ في خله، وتتلاشى المسافات، ويفنى أحدهما في الآخر، يتنشق أنفاسه، ويسبح في ثنايا روحه، وهو في ذلك يقف في وجه الموت ويتحدى الفناء، وينشد الخلود في توحده في محبوبه.

فنور الدين طيبي، وفي صوفية صارخة، يرى في محبوبته ومصدر إلهامه،

---

[1]- علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 176.

الشمس التي أشرقت في حياته، وأرسلت أشعتها الدافئة فأزالت عتمة العمر الحزين. حيث قال :

فات من عمره

من تباريح قلب تؤججه سكرة العشق –

عمر

يدججه بالأغاريد

بحر

حدا حبة الروح ...حتى ...

إلى حضرة البوح

ثم تسامى إلى قلبه مترعا بالصبابة

قال أحبك... لا تتركيني

لكي لا يموت على مقلتي

النهار[1]

إنه يناشدها البقاء معه لكي يدوم نهاره المشرق، فهي إكسير الحياة الذي ينجيه من مغبة الموت.

والنهار يرتبط دوما بالحياة في السعي والحركة، وفناءه لا يكون إلا بمجيء الليل الذي يرتبط بالموت في السكون و الرهبة والنوم. فالحب يمنح الشاعر الطمأنينة، ويحول دون إحساسه بالفناء ويعطيه شعورا بالخلود.

أما الشاعر يوسف شقرة فيرى أن الحب أسمى من أن يكون مجرد تجربة نفسية إنسانية يكون مصيرها النجاح أو الفشل، إنه معادل للحياة، فكما أنها تحمل التناقضات جميعها التي تنمو في فكر الفرد وروحه، فكذلك هو الحب معين تتصارع فيه الأحاسيس والمشاعر :(الفرح /الحزن)، (الألم /البهجة)، (العزة /الهوان) ....معين تكون فيه المعشوقة كالسحر، أو كالسراب الذي يستهوي العاشق المبتلى، فتتمنع تمنع السراب،

---

[1]-نور الدين طيبي، زغرودة الماء، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، 2000، ص118.

وتضيعه في الأفق لتعود وتحييه بعد قتله، وهو مع ذلك راض يتلذذ بهذا القتل العذب، هذا القتل الذي يشتهيه في حضرة العشق:

راهنت عن سيدة
كانت كالخيال تستهويني
تركض نحوي تقتلني
ثم تحييني
راهنت يا طفولة العمر
عن راهبة تحتل شراييني[1]

ويتبدى هذا الشعور تجاه الحب على درجة مماثلة لدى الشاعر مالك بو ذيبة، الذي خذلته الكلمات في غمرة العشق، فلم يجد اسما يناسب هذه الحبيبة، وبدا مضطربا، مشوشا، يشتهي الموت على ساعديها، بل ويرى الحب جهادا والقبلة انتحارا شهيا في سبيلها:

وموتي شهيدا على شفتيك
أسميه أحلى انتحار[2]

وفي تماه صارخ يمزج طقوس العشق بطقوس العبادة، وحب الوطن بحب المرأة، ولكأننا أمام ثائر ينشد الشهادة، ويصبو إلى الخلود في الجنة، وأية جنة ؟!

أسميك إيزيس أو عشتروت
ولا أتمنى سوى أن أموت
على ركبتيك شهيدا
أسمي هواك انتصارا لذيذا
و أفنى

[1]-يوسف شقرة، المدارات، ص87.

[2]-مالك بو ذيبة، عطر البدايات، دار هومة، الجزائر، ط1، 2003، ص17.

(......)

ولا أملك الآن اسما يليق بك ..

غير اسمك

و غير اعترافي

بأني أموت ..

وأني أحبك ! [1].

ولئن رأى هؤلاء الشعراء (شقرة، بو ذيبة، طيبي)في حب المرأة خلاصا وملاذا فان شعراء آخرون يرون عكس ذلك بعد أن تحولت المرأة من مصدر للحب إلى مصدر للشقاء والمعاناة والعذاب أفرزته ظروف مختلفة تشابكت خيوطها عند نقطة واحدة هي الألم، فقد راح يوسف وغليسي ينعى ذلك الحب الفتي الذي أتت عليه المادة ويقف على أطلاله يسترجع الذكريات الموجعة :

على شاطئ الذكرى جلست محيرا

وذكراك أمست في فؤادي خنجرا

وقفت على الأطلال أبكي عهودنا

وأستنطق الذكرى وحيدا مدمرا[2]

لقد أضحت ذكرى هذه المرأة ميتة الإحساس خنجرا يدمي الفؤاد المولّه، ويدمره، ويصنع نشيجا حزينا على دمنة حب وأدته الخيانة، واللهث خلف السراب :

و و اخيبتاه اليوم في سوق عصرنا

قلوب بأموال تباع وتشترى

هو المال يا ليلى يشتت جمعنا

ويجمع أشتاتا من الناس نفرا

قصيدي الذي من جمر قلبي غرفته

---

[1]-مالك بو ذيبة، عطر البدايات، ص 18.

[2]-يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص25

سأرسمه وشما على رسم عنترة[1].

لقد استحضر الشاعر شخصية معروف أن دلالتها في تراثنا تناقض هذه المعاني: (الخيانة، والهوس المادي) هي شخصية ليلى، التي هي رمز للحب العذري، بما يحمله من توهج عاطفي، ووفاء للمحبوب، ووظفها بشكل عكسي بحيث "يولد في نفس المتلقي إحساسا أليما بالمفارقة بين ما كان عليه الحب في الماضي، وما أصبح عليه في هذا الزمان. وهذه المفارقة تساعد على تعميق الإحساس العام بافتقار قيم عصرنا إلى النبل، والنقاء، والروحانية التي كانت لها في الماضي.. [2].

وفي المقابل نجد أن شخصية عنترة حافظت على ملامحها الأساسية، من حب، ووفاء، وتلهف للمحبوبة، وحسرة على فراقها. حسرة خلفتها خيانة ليلى التي تنكرت لحبهما، وآثرت عليه المال والنفوذ .

إذن مات الحب، وماتت معه الذكريات الجميلة، وأورث القلب العاشق آلاما راح يعددها ويموت معها في كل وقت وحين.

ورثاء الحب ظاهرة لا يكاد يخلو منها شعر أي من الشعراء المعاصرين، فلا شك أن أغلبهم قد عانى إخفاقا في تجربة ما، قد تكون حقيقة عايشها الشاعر بالفعل؛ أو مجرد قصة رسمها في مخيلته. وهو في الحالتين يجعل من هذه التجربة الحزينة محطة حياتية مفعمة بالانكسارات التي تعكس حالة من التمزق والضياع الذي يعانيه جراء زيف القيم، ولا واقعية المظاهر. مثلما جاء في قصيدة اعذريني لعبد الحليم مخالفة :

أعذريني ...
لم أكن أدرك أركان القضية...
لم اكن أدرك أن الحب كله مسرحية...
قد تقلى القلب فيها،

---

[1]-يوسف وغليسي، أوجاع صفصافة في مواسم الإعصار، ص 26.

[2]-علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، 2006، ص204.

بعد أن أسند لي دور الضحية ... [1]

إن هذا المقطع ينم عن حزن عميق، وندم عن غفلة ورثت الشاعر ألما رهيبا، جعله يوجه اعتذارا إلى هذه الحبيبة المخادعة، وما هذا الاعتذار في الحقيقة إلا عتابا مرا ولوما لنفسه، التي آمنت بالحب واستسلمت له. لينهي هذه القصيدة المأساة بتمنيه للموت بعد موته في الحياة، وضياع حلمه وكرامته، وفقدان الثقة بالآخر، وحتى بالنفس، وهو الذي اسند له دور الضحية، في غفلة منه وسط مسرحية حاك خيوطها غيره. يقول الشاعر :

أعذريني إن كتبت
عند إسدال الستار
وانتهاء المسرحية ...
ليتني قبل لقائك
كنت وافتني المنية ...
كنت وافتني المنية ...
كنت وافتني المنية ... [2]

قد نجد أنفسنا في بكائيات الحب أمام عذاب، ونحيب، وقلق، ورؤية شاحبة للكون، حيث يتسبب الحب بأحزان دائمة، ومعاناة مستمرة عند المحبين. غير أن هذه المعاناة لا تكون دائما بفعل الخيانة والفراق في الحياة، فقد يرثي الشاعر المحبوبة التي اختطفتها يد المنون وهي في ريعان شبابها، تاركة خلفها عاشقا يتساءل في حرقة بأي ذنب يفرخ الموت فيها؟، كما هو الحال في قصيدة زينب[*] لطلال ضيف :

غائب وجه الفرح عنا
وغائبة زينب عن حبيها

---

[1]-عبد الحليم مخالفة، سنظل ننتظر الربيع، ص 76.

[2]-نفسه، ص79/78.

[*]-زينب: طالبة جامعية اغتيلت بمنطقة بني ونيف

(........)

وصديقها الذي كان يقاسمها الطريق

وقطعة الخبز

و إذا زينب سئلت

بأي ذنب يفرخ الموت فينا ؟[1]

هاهنا يمتزج الرثاء بالغزل، ويلبس الموت ثوب الحياة الأبدية، وتنبعث زينب من مرقدها بفعل الحب الذي أخلدها، فتكون تلك الحبية التي تستحق أن يفنى الحبيب في عشقها، وكيف لا يفعل وقد كانت خلاصه وملاذه من كل معاناة، وهي التي لا تموت عندها الذكرى، ولا يفنى بعدها الحب :

غابت زينب

عن كراستها البيضاء وعن هدية العيد

وغائبة عن حبيها وعن صديقها

هو يحكي .../ ماتت زينب ..

لكن جولييت لم تمت.

أبدا[2]

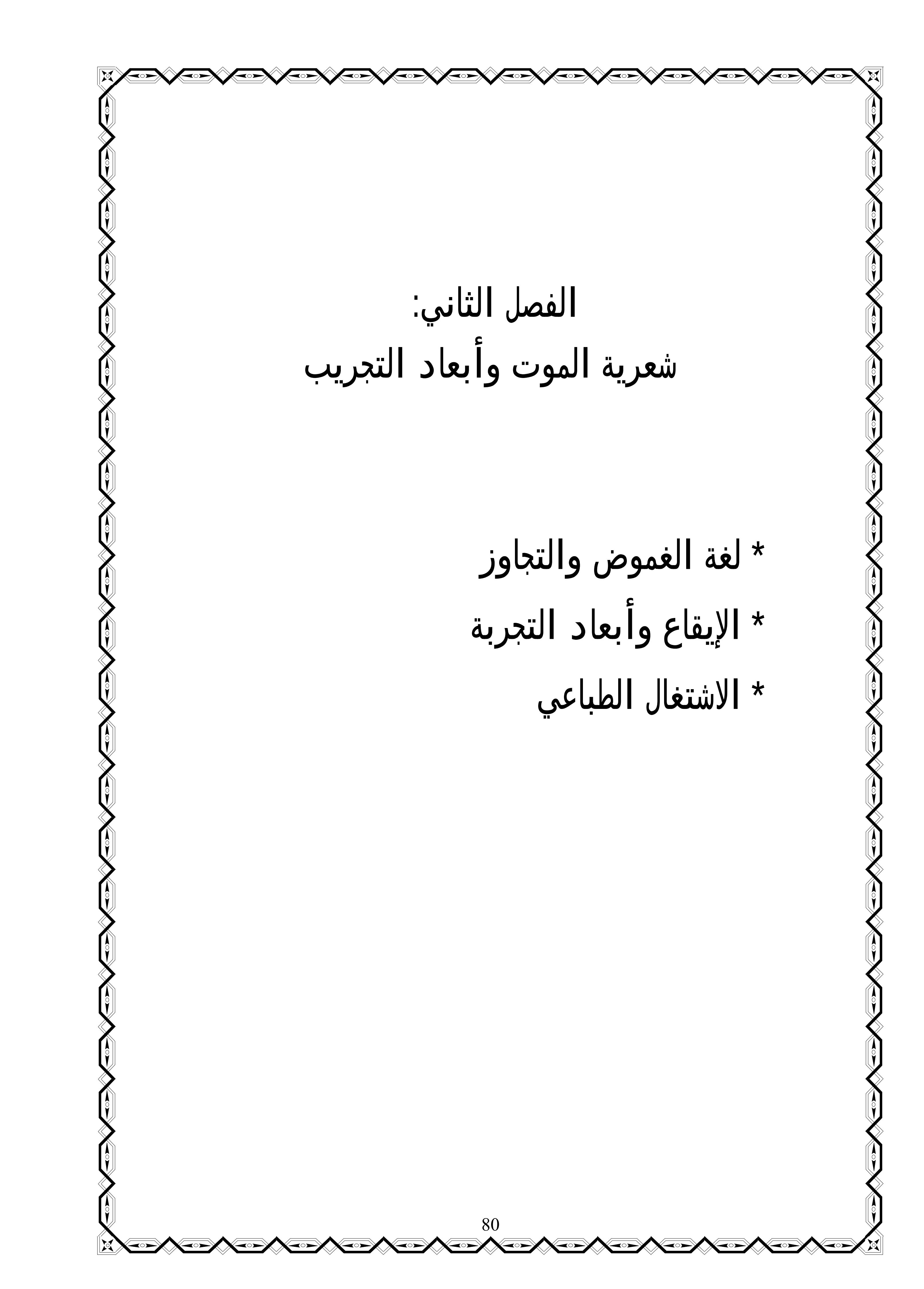
إن فناء الذكريات، وعدم التمكن من استعادتها، يذكر المحبين بفنائهم وعجزهم في مغالبة الزمن، فالشعور بالموت يبلغ أوجه في الحب، ومن هنا يرتبط به ارتباطا وثيقا. فالحب "معناه إرادة الحياة التي لا يمكن أن تقف بالموت، ولكنها على العكس من هذا تجد نفسها فيه وقد تحررت من كل قيود الفردانية واقتربت من المطلق .لأن الحب هنا يدعو إلى الموت وبالموت تسقط الفردية، وتبقى إرادة الحياة خالصة من كل فردية"[3].

---

[1]- طلال ضيف، حديث الرمل، منشورات أرتيستيك، الجزائر، ط1، 2007، ص24/23

[2]- المصدر نفسه، ص23-24.

[3]- عد الرحمن بدوي، الموت والعبقرية، ص41.



الفصل الثاني:
شعرية الموت وأبعاد التجريب

* لغة الغموض والتجاوز
* الإيقاع وأبعاد التجربة
* الاشتغال الطباعي

1- لغة الغموض والتجاوز

" إن قيمة الفن ،أي فن ليست في اكتفائه بالدلالة العميقة دون اكتراث كاف بالتقنية أو الأسلوب الذي ينقلها ولا بالأسلوب دون الدلالة والمعيار دائما هو علو الاثنين معا ،أو تضافرهما وتولد أحدهما من الآخر "(1)

وقد عرف الشعر الجزائري المعاصر –وشأنه في هذا شأن سائر الشعر العربي- مرحلة جديدة ومستجدة من حياته، أراد من خلالها التعبير عن نفسه، وبناء قاعدة يرتكز عليها من أجل المضي قدما ؛تمثلت في محاولة التجريب والتجاوز، والسير نحو المستقبل بخطى رافضة ، يحكمها منطق التغيير الإيجابي. تغيير يمنح الشاعر فرص التجديد دون التخلي عن ما هو ثابت ومتجذر، وتفتح دونه آفاقا واسعة نحو الحداثة والتجاوز في الشعر .

"إذ تنطلق الحداثة من رؤيا الشاعر المعاصر، الذي أصبح لا يستأنس إلا بخلخلة البنية اللغوية المعتادة، وكسر طابوهاتها، متجها نحو التخييل، وذلك قصد تعميق مستوياتها " (2) من جهة ، وتجاوز الواقع "من أجل أن تظل الحياة جديدة في حركة وتغير مستمرين ،وهذا يقتضي تحويل نظام التعبير لكي تعبر اللغة عن اللامرئي، واللانهاية والتغيير المستمر"(3) من جهة أخرى .

إن الذات الشاعرة الجزائرية وسط هذه التحولات بلغت قمة التأزم والتمزق، لقد وجد الشاعر نفسه "مطوقا بالمتعاليات المانعة لذات القصيدة، متعاليات اللغة التي لا تقل استبدادا عن متعاليات القيم ،الدينية والأخلاقية ،وهي متلازمة والقيم الاجتماعية ،السياسية ،تاريخ صعب ،وهو إلى ذلك مطوق ببنيات ذهنية وبمؤسسات لا تتوانى عن صد كل شاعر يحاول استرجاع حرية القصيدة في البحث عن صيغتها الشخصية في الانتماء إلى زمنها الحديث" (4)

فرفع هذا الأخير- الشاعر - لواء التمرد، في مغامرة تجريبية استطاع من خلالها أن يجاري إلى حد ما- وعلى الأقل – التجربة الحداثية التي عرفتها القصيدة في الوطن

---

(1) سعد البازعي، أبواب القصيدة ،قراءات باتجاه الشعر ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء /بيروت ،ط1، 2004،ص166.

(2) محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،ط1، 2003،ص113.

(3) علي أحمد سعيد،الثابت والمتحول ، صدمة الحداثة ،ص205.

(4)محمد بنيس ،الحق في الشعر،. دار توبقال للنشر ،المغرب،ط1، 2007، ص 57

العربي *ويحقق نوعا من التحرر الذاتي، والانفلات من ربقة التقليد. فجاءت" أشعاره مصورة لحس الفجيعة، والمحتوى المأساوي لجدلية الذات في صراعها المحتوم مع الكون ،وتعبيرا عن صرخة القلب، وأنة الروح في مواجهة مشكلاتها المصيرية ،وقلقها الوجودي، في ثنائية تقابلية تتأرجح بين الطموح والانكسار"(1)

ويمكن أن نميز خاصيات ثلاث رسمن أبعاد مرحلة التجريب لدى الشاعر الجزائري المعاصر هي: لغة الغموض والتجاوز، التنويع الإيقاعي ،إضافة إلى الاشتغال الطباعي . وسنحاول في هذا الفصل التطرق إليها كل واحدة على حدة، برصد بعض الخصائص والأساليب والتقنيات المستعملة، مع تبيان مدى التوفيق والإخفاق لدى شعرائنا في ركوب هذه التجربة ، وعلاقة هذه التقنيات بموضوعتنا الرئيسة. وكيف استطاع المبدع الجزائري ربطها بنصه وتجربته ؟ وهل وفق فعلا في إيصال نبضه إلى المتلقي.؟

****

2-1 لغة الغموض والتجاوز الشعري :

شكلت مرحلة التسعينات في التجربة الشعرية الجزائرية نقطة تحول هامة اكتسى فيها النص هالة من الحزن فرضها راهن ممزق ووضع مأساوي عاشته وتعيشه الأمة العربية الإسلامية عامة والجزائرية خاصة حيث راح الشاعر العربي وهو في أوج موته وانكساره يرقب تارة ،ويجاري في أخرى ،عالما يخطو بخطى ثابتة نحو التحديث والتجديد "ولما كان الإبداع فعلا مضاد للموت والفناء كانت الكتابة مشروعا مستقبليا.. والإضافة والتجديد نوع من تحقيق الذات... وتعبير عن وجهة نظر "(2) الشاعر وفلسفته الخاصة فاتجه هذا الأخير إلى"تفكيك اللغة الشعرية الموروثة وتشييد لغة جديدة تحمل صفات الوجود المتجدد"(3)

____

(*) تجدر الإشارة إلى أن تجربة التجديد قد عرفت طريقها إلى الأدب العربي في أواسط القرن الماضي على يد نخبة من أدباء العرب، بدء بمحاولة الخروج على قوانين الخليل واستحداث نص يتماشى ومتطلبات التجربة المعاصرة.

(1) عبد القادر فيدوح ،دلائلية النص الأدبي،ص69

(2)محمد نجيب التلاوي ،القصيدة التشكيلية في الشعر العربي الهيئة المصرية للكتاب ،2006،ص265.

(3) أحمد يوسف،يتم النص والجينيالوجيا الضائعة ،منشورات الاختلاف ،ط1، 2002، ص263.

إذ" لم يكن من بد من تلغيم النص، وتفجير بنيته المنخرقة، لتأسيس بلاغة معاصرة تستجيب لدواعي التغيير في واقع الإنسان "(1)

لقد أنشأت مجموعة من الشعراء لنفسها معجما خاصا، وشعرية تقدم المشهد الجديد.ممارسة حرياتها التي استقتها من تجارب الشعر العالمية، والتي أفضت إلى "غموض النص من جهة، وانفتاح البناء النصي على متاهه الجليل " (2) من جهة أخرى، وقد وصف أحمد يوسف في كتابه يتم النص هذا الجيل بجيل اليتم، الذي يفتقد إلى أب يستند إليه، ويلوذ به، فراح يتبنى فلسفة خاصة، ولغة جريئة انفجارية تتوشح هالة من السواد، وتركب غوايات التجريب والتجديد، وترسم واقع الشاعر بريشة الرفض والتجاوز .

قد نتساءل عن فحوى دراسة عنصر لغة التجاوز والتجريب في القصيدة الجزائرية في هذه الفترة؟ وما علاقة ذلك بتيمة الموت ؟أو كيف يمكن ربط هذه العناصر المستحدثة في الشعر المعاصر بموضوعة الانكسار و الفقد ؟ .

لا يخفى على القارئ المتمرس الدور الخطير الذي تلعبه الكلمة في أي عصر من العصور، وتحت أي ظرف من الظروف، في إحقاق الحقيقة، وتعرية الواقع، وغيرها من الأدوار المنوطة بها في جميع أشكالها الإبداعية: خطب،شعارات،حكم،أساطير، قصص،... غير أن الشعر يبقى أهم هذه الأشكال على الإطلاق، وأقربها إلى النفس البشرية .

"لقد أدرك الشاعر المعاصر خطورة الكلمة في نقل التجارب والأحاسيس، بعدما دخل دائرة التجريب الشعري، لما هو ممكن ومتاح أمامه من أدوات تعبيرية يلتقطها" (3)، فراح يلون أشعاره من خلالها بألوان من التعابير والصور، وينسج بخياله فضاء رحبا من الحرية .حرية شخصية للذات الشاعرة ،وأخرى للقارئ المتلقي لهذا النص، حيث "يلتقيان في رحلة محتجبة نحو حريتهما المشتركة، خارج المواعيد الكسولة أو المحتملة "(4).

---

(1)محمد بنيس ،ظاهرة الشعر المعاصر ،ص235.

(2)محمد بنيس ،كتابة المحو،ص53.

(3)عبد القادر عبو ،فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2007،ص127.

(4)محمد بنيس، كتابة المحو ،ص161.

فعبارة : "الخبز سم والماء يردي"(1) مثلا، التي أطلقها فاتح علاق في قصيدته :"من هنا تبدأ – لغتي" ؛ تشكل نقطة استفهام تستوجب الوقوف عندها مليا، ومساءلة تركيبها المراوغ لاستكناه دلالتها ومعانيها .

إن هذه الجملة الشعرية وعلى بساطة تركيبها اللغوي والبلاغي، تسعى إلى تجاوز معناها الظاهر، والبحث عن مجهول محتمل عبر ثنائيتي: (الخبز ،سم)،(الماء، يردي) فمعلوم أن كلتا العلامتين (الخبز ،الماء) تشكلان في معناهما الظاهروالطبيعي مصدرين للحياة:(الغذاء،والري) غير أن شاعرنا انزاح بدلالتيهما. سواء أكان ذلك بالإخبار أم بالمشابهة إلى ما هو ليس من جوهرهما، وهنا تحدث المفارقة والاختلاف، وتصنع الدهشة لدى المتلقي، والذي سوف يتبادر إلى ذهنه حتما سؤالا يشكل نقطة البدء التي ينطلق منها نحو عالم القصيدة : ما العلاقة التي تربط الماء والخبز بالردى والسم ؟

لعله سوف يصل إلى هذه المتتاليات:

- الماء :مصدر الحياة ،أصل الخلق،مصدر النماء والخصب،وهو على هذا كله عذب .
- الخبز:مصدر للغذاء،مصدر للحياة،مصدر للذة .
- السم:مادة قاتلة ،مصدر عذاب،نهاية للحياة.
- الردى :الموت،النهاية ،الفناء.

ومع ذلك يبقى اللبس قائما، إذ لا علاقة ظاهرة تربط العلامتين الأوليين مع الأخيرتين رغم تقاطعهما مثنى مثنى ،إلا أنه و عند تعويض الثنائية الأولى بدلالتها المشتركة بين العلامتين: (الحياة)، والأمر ذاته بالنسبة للأخريين:(الموت)،تتشكل لدينا ثنائية ضدية (الحياة ≠ الموت) ومن هنا نرجع إلى القصيدة علّنا نعثرعلى خيط رفيع يضعنا أمام دلالات هذا السطر الشعري .

إننا - والحال هذه – سنجد أنفسنا أمام "قصيدة تنهض على عدة ثنائيات متضادة ،والتي يريد الشاعر من خلالها أن ينظر إلى العالم لإدراك ما يتربص بالإنسان في علاقته بالقدر ، وبالقيم التي تتحكم في مصيره" (2) :الطبيعة ، المجتمع، وكل ما يحيط به:
(قزم ≠ متطاول)،(هاوية ≠ شامخات)،(مد ≠ جزر)،(نقطة ≠ فضاء) ونلفي إلى جانب

---

(1)فاتح علاق ،آيات من كتاب السهو،ص62.
(2)أحمد اليبوري وآخرون،في الشعر المغربي الحديث ،دار توبقال،المغرب،ط1 ، 2003، ص47.

هذا ذكر متكرر للريح (تأتين كالريح ،كالريح تمضين)،(تمضين كالريح ،كالريح تأتين)
وترتبط الريح دلاليا بالهلاك والدمار، إلا أن استعمالها عند علاق جاء من باب مقابلة المواقف والصور، ودفعها نحو نقاط الإضاءة التي تشكل مواضع التثبيت في النص. ومن هنا يمكن أن نضع تصورا للسطر الشعري بناء على عمليتي الأخذ والرد التي يحدثها هذا التحول من حال إلى حال؛ فيكون الخبز والماء سببا في التحول والحركة في غدوها ورواحها ،في تصعيدها وهدوئها ،في جلجلتها وصمتها ،إنها الحياة بتراكماتها ،والتي يشكل فيها السعي إلى أسباب العيش و الأمان والحب والطمأنينة،جوهر الوجود الإنساني والخوف والترقب الدائم لشبح الموت،والرحلة نحو المجهول أكبر هاجس للبشر .

إن مثل هذه اللغة الملأى بالمتاهات، والتي رفعت الغرابة والغموض شعارا لها ؛هي البديل أو الجديد الذي ارتآه الشاعر الجزائري المعاصر في فترة التسعينات للتعبير عن معاناته وآلامه، بل وحتى وهو في غمرة الحب يسعى إلى إلباس قصائده ثوب الغرابة، والخروج عن المألوف ، والتجاوز الذي يجعل "اللغة الشعرية ...تحيلنا على ظلمة مقفرة، ...نباغتها أحيانا و نداعبها في كثير من المرات بغية افتكاك السر الكتيم لأسطورية المعنى الخفي ،المفجر للعملية الإبداعية في علائقها المتشابكة. "(1)

غير أن لغة الغموض التي تبنتها القصيدة الجزائرية المعاصرة في فترة التسعينات لم تكن وحدها التي صنعت ثورة التجريب ، بل برزت في الساحة الإبداعية الجزائرية ظاهرة وسمت النتاج الفكري لهذا الجيل، أين سعى الشاعر إلى الاقتراب أكثر من محيطه، والإنصات إلى صوت الآخر، وبالتالي النزول إلى لغة الحديث العادية، يستقي منها صوره، ويتوسط من خلالها الجماعة ،ليصنع من لغة السهل الممتنع لغة شعرية خاصة، تزيل حاجز الغموض، وتفتح الباب على مصراعيه أمام قصيدة تنقل انفعالات النفس، وتصور الحياة بكل تراكماتها، في الوقت الذي لم يعد في إمكان اللغة الرصينة بألفاظها الرنانة المنتقاة نقلها .

لقد أعادت القصيدة المعاصرة للأشياء الصغيرة حياتها ،بعد أن ازورت عن لغة الخطاب الرسمي و الإيديولوجي؛ ذات اليمين وذات الشمال، وشقت طريقها –في العديد من المرات –

---

(1) عبد القادر فيدوح ،دلائلية النص الأدبي ،ص90.

عبر اللغة البسيطة الموجزة والموحية في الآن ذاته، والتي تعبر بأصدق لسان عن ملابسات العصر ومعاناة الإنسان .

فقد راح الشاعر الجزائري وفي غمرة التجريب الشعري ينسج أساليب جديدة من شأنها أن تباغت المتلقي، وتثير فيه نوعا من الدهشة، كأن يقحم لغة أجنبية على لغة القصيدة، وبالتحديد في عتبة العنوان . كقصيدة (Noir et blanc للألفية الثالثة) لمحمد بو طغان(1)

فلا شك أن مثل هذا العنوان كفيل بلفت الانتباه؛ إن بالموافقة والإعجاب، أو بالنفور وعدم الرضا ،غير أنه يبقى كسرا للمألوف وتجاوزا للمستهلك من الصور.

إن الشرخ الذي يحدثه هذا العنوان هو زلزلة الرتابة، وخلخلة الذائقة الشعرية لدى المتلقي، بنقله من لغة إلى أخرى. بإمكانها أن تثير في ذهنه جملة من التساؤلات ولعل أهمها : لما أقحم الشاعر مثل هذه اللغة ؟ هل اللغة الأم عاجزة عن التعبير عن مثل هذه الفكرة ؟ هل إذا نحن قمنا بترجمة الكلمتين يمكن أن نحقق الصدمة ذاتها لدى المتلقي ؟

قد تتطلب الإجابة على هذه الأسئلة قراءة كاملة في القصيدة.

في البدء نقول أننا لسنا أمام نص مراوغ غامض كما هو الحال في نص: فاتح علاق،ولا نحن أمام لغة صعبة ألفاظها مجلجلة ،إننا أمام لغة بسيطة، تقترب في كثير من الأحيان من لغة الحديث العادية ،و أفكار لا ترقى إلى حد ننعتها فيه بالمتاهة، فما السر الذي يخفيه هذا النص إذن لكي يجلب انتباه القارئ ؟ .

القصيدة تتحدث عن ليلة رأس السنة ،ودخول البشرية الألفية الثالثة، والاحتفالات المقامة بالمناسبة ، كما يصف الشاعرمن خلالها وحدته وذهوله ،ويضعنا أمام شخص عاجز ساذج لا يقوى على المطالبة بحقه :

بالأبيض والأسود
لوني البدء
أرصع تيهي في ثالث ألف
و أنا مثل الشعراء السذج

---

(1)محمد بو طغان ، تهمة الماء ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،ط1، 2003، ص 43 .

لا أملك أن أرفض

أو أقبل (1)

غير أن الذي يصنع الدهشة ونوعا من المناغمة هنا هو ارتباط الألفاظ العربية لهذه القصيدة بعبارة: Noir et blanc التي وردت في العنوان ،ارتباطا يعززه تكرار عبارة: (بالأبيض والأسود) على رأس المقاطع الأربعة الأولى من القصيدة. فالتكرار "يؤدي دورا جماليا ودلاليا لأن المفردة إذا تكررت تكثف الشحنة الدلالية " (2) ، وتضفي على النص جمالية تنبع من الخروج عن المألوف، "فحداثة الشعر - تصبح - ممكنة عندما تبدل القصيدة وضعية اللغة داخلها ،عندما تنأى بها عن مكان المتفق عليه ، وتجرها إلى مكان الصدمة "(3) .

لقد ربط الشاعر عبارة: "بالأبيض والأسود "والتي هي ترجمة حرفية للعبارة الأجنبية السابقة الذكر باحتفالات رأس السنة وهنا يدخل عنصر ثالث في التأويل يشكل مع سابقيه علاقة ثلاثية تنتهي خيوطها عند الحالة النفسية التي كان يعيشها الشاعر، وهو يشاهد مراسيم الاحتفال عبر الشاشة؛ هذا العنصر الثالث هو اللون .

إن السمة التي تغلب على مظاهر الاحتفالات هي الأنوار والألوان وشتى أنواع المأكل والملبس، التي تنم عن الفرحة والبهجة، وهذا ما يشكل عنصرا مناهضا لرؤية الشاعر لها - الاحتفالات – والتي جاءت بالأبيض والأسود، وفي ذلك دلالة على ما يعانيه من إحباط وتمزق وألم ،هذا من ناحية، أما من ناحية أخرى فعبارة Noir et blanc تقترب من لغة العامة في الجزائر، حيث يعبر من خلالها عن قتامة الصورة ورداءتها في عيني المتحدث، أو مقته لذلك الموضوع المتحدث عنه، والشاعر بذلك استطاع أن يفكك اللغة الشعرية المألوفة ، ويشيد من لغة الفرد البسيطة لغة شعرية تحمل صفات المغامرة والتجريب، والرحيل نحو نص جديد يكتنز تجربة الشاعر ورؤاه وأحاسيسه.

لعل استخدام الشاعر لعبارة أجنبية في نصه ليس وحده الذي صنع جماليته، إنما تقاطع هذه العبارة مع المفهوم العرفي المتداول لها في المجتمع الجزائري، وباللغة ذاتها. فلو أن العنوان كان : "أبيض وأسود للألفية الثالثة " ،لما أحدث ذلك التأثير، ولما كان للقصيدة كل ذلك التشويق الذي يبثه العنوان؛ باعتباره لغة موازية تحيل على العمل الذي تعنونه،بل لجاء النص عاديا لا

---

(1) سعد البازعي ،أبواب القصيدة ،ص157.

(2) محمد بنيس ،الحق في الشعر ،ص105.

يصنع في نفس القارئ رغبة في القراءة الواعية المتفحصة ،التي تتجاوز حدود الواقع وترحل عبر لغة القصيد ورؤاه إلى عالم الحلم والتخييل .

ولئن استعمل بوطغان لغة أجنبية في نصه ،فإن ميهوبي لجأ إلى أسلوب الحوار العائلي للتعبير عن رؤى قاتمة فرضها واقع مهين ، أين جاءت قصيدة "الطفل " مسكونة بنبرة والد حزينة، تصنع المفارقة مع لغة الطفل البريئة الباحثة على السعادة، والأمل، والحب ،يقول الشاعر :

- أبي احك لي أحجية

- نم حبيبي ..

- إذن غن لي أغنية

- ليتني عندليبا ..

- إذن افتح الباب حتى أرى قمر الصحو ..

أسأله أمنية

- أخاف عليك حبيبي ..

- ومم تخاف ؟

- من الصحو..

-من لحظة الاعتراف.(1)

إن الحوار الذي أقامه ميهوبي في نصه الشعري أضفى عليه نوعا من الدراما التي تعبر عن الحياة في حركيتها، ومواقفها المتباينة، وعواطفها المتضاربة، من حيث أنها "تعنى ببساطة وإيجاز ،الصراع في أي شكل من أشكاله "(2).

---

(1) عز الدين ميهوبي ،كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ،دار أصالة للإنتاج الإعلامي والفني ،ط1، 2000،ص31.

(2) عزالدين اسماعيل ،الشعر العربي المعاصر ،ص279.

و المقطع على بساطة لغته الحوارية ،المستقاة من لغة الحديث العادية ،يحمل بين طياته حالة من الحزن والألم، الذي ينسرب من خلاله نفس الشاعر، وهمساته الخافتة، فيرحل بنا إلى مأساة تجاوزت الدمار المادي، إلى ما هو أسوأ ؛ الدمار النفسي والموت البطيء .

فنظرة الأب للحياة تختلف عن نظرة الطفل، فالأول يستقي نظرته من واقع موبوء، بينما يصدر الثاني عن عالم بريء يملؤه الطهر والنقاء ، وهنا تكمن المفارقة من حيث أننا نلمس إحساسا عميقا بالمأساة والضياع ، تجسد في نبرة الأب الحزينة، (نم حبيبي ،ليتني عندليبا)، الشيء الذي غطى على الحلم الجميل للطفل (أغنية ،قمر الصحو) .

لا شك أن المشهد الذي رسمه هذا الحوار ينهض على عدة صور متقابلة : (الحياة /الموت)، (الأمل /اليأس) ، (الحلم /الواقع) والتي تنقل الحوار من لغة الفرد البسيطة، إلى لغة أعلى تتولد من رحم التفاعل بين المشاهد. فتقدم صورة جديدة من صور تجربة الموت .

إن ميهوبي حينما استنهض صورا متقابلة للموت والحياة في نصه؛ أراد رسم معادلة وجود تتقاطع فيها دوال الرؤى و الآمال الحالمة، مع دوال الموت والانكسار ، لتنتج شحنتين دلاليتين متعاكستين من حيث الاتجاه ، متكاملتين من حيث أن أمنية الطفل تستدعي فتح الباب أمامه لتتحقق، وبالتالي البذل في سبيل لحظة صحو و اعتراف بالحقيقة .

غير أن شعرية التجاوز هذه قد تقع في كثير من الأحيان في متاهات التجريب مما يؤدي بها إلى الضياع والانحسار فتغرق من رديء اللغة الهشة والتصوير الهزيل أضف إلى ذلك سقوطها في فخ الهدم دون البناء وهو الأمر الذي يعانيه كم ليس بالقليل من جملة النصوص الشعرية الجزائرية!!!. "حيث طفت على السطح نصوص لا تنتمي إلى جنس أدبي معين ،وليت ذلك – كما عبر أحمد يوسف- كان تحطيما لقانون الأجناس الأدبية والثورة عليه للانتقال إلى مرحلة الكتابة الحداثية ،وإنما هو الزبد الذي رست رغوته على السطح فسرعان ما كان يذهب جفاء ؛وإذا فتشته لا تجد تحت رغوته لبنا فصيحا "(1) ، بل نوعا من الصراخ الفج الذي أفضى إلى شعر ضارب في التيه يرجو مخرجا وقرارا ،تيها فرضه المتغير الحضاري والنزوع إلى الالتفات إلى القشور

---

(1) أحمد يوسف ،يتم النص ص282

(*) هذا لا يعني أننا لا نملك شعراء مجيدين استطاعوا أن يمثلوا القصيدة الجزائرية خير تمثيل،و أن يصنعوا منها مطية لخوض غمار الحداثة.

وإهمال اللب . من باب الخوض مع الخائضين ؟!!.

وموضوعة الموت شأنها شأن سائر الموضوعات التي تناولها هذا الشعر ،فإذا استطاع نزر قليل من الشعراء أن يرسم من خلالها عالما شعريا حالما رغم قساوة التجربة فإن السواد الأعظم منهم وظفها للتعبير عن الموت في جانبه الطبيعي ،بل الأدهى والأمر أن يقحمها الشاعر في نصه إقحاما دون أن يكون لها دور فعال في بعث التجربة الشعرية لديه ،بل إن الاستغناء عنها في بعض الأحايين قد يعطي للقصيدة اشراقة كان قد غطى عليها ذلك التكلف في التوقيع على سجل شعرية الموت.

2-2 الإيقاع و أبعاد التجربة :

ترتكز القصيدة الحداثية على إيقاعها الداخلي، الذي يساعد على إظهار الدلالات التي يحملها النص ، ويعمق الإحساس بثراء التجربة العاطفية فيه، ففي الإيقاع يكمن "سر خفي لا نلحظه ،إلا أننا نحسه إحساسا باطنيا من خلال السحر الذي يسيطر على عواطفنا لحظة انبثاق الإيقاع "(1) فيرسم بذلك نغم القصيدة السعيد أو الحزين، الحالم أو الواقعي،... وفقا لأحاسيس الشاعر و تجاربه .

جدير بالذكر أن الرغبة في التجاوز والخروج عن المألوف في الشعر الجزائري المعاصر قد سمحت "بإمكانية تركيب العالم من خلال النص، ولم يكن من الممكن تحقيق هذا البديل من غير ممارسة عملية الخروج، ...كفعل خلاق يؤدي إلى إعادة تركيب النص، وإعادة تركيب حاستي السمع والبصر تبعا لتجدد العالم نفسه " (2) .الأمر الذي وسم هذا النص بالتعدد والاختلاف، وعدم التجانس، والتوتر وبالتالي خلق مساحة من التنويع في جانبه الإيقاعي ، بحيث:" لم تعد موسيقى الشعر مجرد أصوات رنانة، بل أصبحت توقيعات نفسية تنفذ إلى صميم المتلقي لتهز أعماقه في هدوء "(3)

لقد أصبح في إمكان الشاعر المعاصر "أن يعبر عن حالاته الشعورية بحرية إبداعية ، مستخدما الإيقاع الملائم لتقلبات النفس، وللحالات المعقدة، مستغلا في ذلك قدرته على تطوير الإيقاع الناتج عن براعته في اختيار الكلمات والحروف، ومدى ملاءمتها للحالة النفسية"(4)

إنها نزعة الخروج التي تبنتها القصيدة المعاصرة إيذانا منها بعصر تتربع فيه الكلمة على سلطان النغمة الشعرية، فيستقي منها الشاعر ألحان نصه. حيث أدرك هذا الأخير "أن الكلمة تفقد شخصيتها المستقلة عندما تدخل في انتظام مع كلمات أخرى ، وتتعدد معانيها ودلالاتها كلما

---

(1)يحي شايف ناشر الجوبعي،إشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث ،منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ،ط1، 2006،ص231.

(2) محمد بنيس ،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،ص235.

(3) عزالدين إسماعيل ،الشعر العربي المعاصر،ص.66.

(4) عبد القادر عبو ،فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ،ص 145.

تعددت سياقاتها، ومن هنا المتلقي لا يتلقى الكلمات الشعرية كأصوات كما يتلقى الأصوات الموسيقية، بل يتلقاها أيضا كدلالات "(1)

وهاهنا فقط يتحرر الشاعر ويرحل من مجهول إلى آخر، عبر آفاق الكلم، وفضاءات الحلم والخيال،مستحدثا لشكل إيقاعي "تتمازج وتتفاعل فيه عناصر نصية تنحتها بلاغات باحثة عن خطاب لجمرة الحياة "(2).

ويمكن أن نميز ظاهرتين أساسيتين عرفتهما القصيدة الجزائرية المعاصرة في جانبها الإيقاعي، بعيدا عن الأوزان الخليلية، والتقطيعات العروضية ،هما :التكرار اللفظي، وما يقدمه من نغمية للقصيدة، والتوزيع المقطعي على الصفحة والأبعاد الصوتية التي تأخذها القوافي ، الشيء الذي يصنع موسيقى داخلية يحسها قارئ النص ،بانتقاله من صورة سمعية بصرية إلى أخرى.

2-2-1 التكرار الفني وامتداداته الإيقاعية :

لقد أضحى التكرار ظاهرة فنية ذات قيمة جمالية، تدخل في بناء النص الشعري الحداثي، وتخلق بارتباطها مع سائر عناصره شكله الإيقاعي، وجوه النفسي الذي يسهم في بلورة التجربة الشعرية لدى المبدع .

والشاعر الجزائري المعاصر وظف هذه الظاهرة في نصوصه الإبداعية بشكل لافت للنظر ، وهذا يرجع حتما إلى حاجته لخلق إبداعي جديد؛ يكثف الصورة، ويرحل بها إلى عالم تعانق فيه الرؤية السمع ،لتصنع مساحة يمكنها استيعاب تجربته ،ورسم أبعادها المترامية الأطراف.

ويتولد الإيقاع من تكرار الجمل والأحرف على نحو معين، بحيث يعمل على تحويل القافية القديمة إلى صيغة جديدة يختفي فيها حرف الروي، وأحيانا التفعيلات والبحور. ليحل محلها الكلمة والحرف المكررين في النص .

---

(1)عبد القادر عبو ،فلسفة الجمال في الشعرية العربية الحديثة ،ص144.

(2)محمد بنيس ، كتابة المحو ، ص84.

(**) لم نعرض إلى موسيقى القصيدة الجزائرية في هذه الفترة من ناحية العروض ،لأن هذا الأمر أكبر وأوسع من أن يشمله بحثنا ،فاكتفينا بالإيقاع الداخلي للنص الذي ينتجه تضافر الجانبين الطباعي واللغوي له.

لقد عمق الشاعر مشري بن خليفة حالة اليأس التي يشعر بها من خلال تكراره لعبارة "ليس مهما" في قصيدته، فالإصرار على إعادة العبارة هنا خمس مرات يسمح بنقل تجربة الشاعر إلى متلقيه في قالب من النغمية الحزينة، مشحون بإيحاءات وتوترات يصنعها السياق الذي وردت فيه، و تواتر دوال الحزن والألم في النص .يقول الشاعر :

أن تضعوا الدهشة في الصناديق
وتجعلوا البحر عاريا في الريح
وترسموا الوطن بالطبشور
.........................ليس مهما ..
أن تتزين النساء بالرحيق
وتكتب العصافير الأناشيد
وتسكن النار القصيد
..................ليس مهما ..
أن أقول الشعر أو لا أقول
أن أمدح نفسي ،
أو أهجو الآخرين
أو أقرأ ما بين السطور
......................ليس مهما
أن تفهموا ما تكتبه اليسار
وتمحوه اليمين
أن ترقص الخطى في الصهيل
ويسقط الطير في صمت العيون
..............................ليس مهما..
أن تعرفوا أو لا تعرفوا
أني شاعر مثل الخيول ،تثير الغمام،
وفي البعد تموت المسافة،
ويزهد الجسد على الضفتين .
...........................ليس مهما ..
أن يرحل الليل وتبصرون .
وينهض الوجد بين الذاكرة والنجوم.
وأن أمتلك الشمس والأرض ،
والصحو، والبحر ،
والشتاء ،والصيف والفرح،والورق،
والحلم..
والقلب الأسير
(1)

لاشك أن هذه القصيدة -والتي يشكل فيها تكرار العبارة (ليس مهما) مظهرا مميزا؛ - لا

---

(1) مشري بن خليفة ، سين ، ص25،24،23.

تقوم فقط على هذه التقنية في بنائها الموسيقي، بل يلتقي التكرار مع عوامل أخرى تعززه وترسم معه ملامح النص الإيقاعية ،حيث يحصي التضاد حيزا واسعا في إبراز حالة الشعور باليأس لدى الشاعر، وعبثية المحيطين به، وإعطاء النص حركية تحمل في ثناياها معاني اليأس والثبور : (أقول،لا أقول) ،(أمدح،أهجو)،(تكتبه ،تمحوه)،(تعرفوا،لا تعرفوا)،(الشتاء،الصيف).

إذ ينتج عن صدامية الألفاظ في العلاقة التضادية " للنص الشعري ، حالة استبطان نفسي تعيد بناء متناقضاته وفقا لرؤى الحضور المتجدد" (1).وتساهم في تعزيز المستوى الإيقاعي الذي يخلقه تكرار عبارة" ليس مهما"،بحيث تنقلنا تقريرية هذه البنى التضادية ؛من شعور متأزم ورؤيا يائسة للحياة إلى فضاء واسع من العبثية واللامبالاة وموت الأحاسيس، ففي نفي أهمية (الشعر ،العصافير، الأناشيد ،الرحيق،الشمس،البحر، الصحو، الفرح ...) قلب للواقع وتمرد على اليأس وتجاوز لزمنية المأساة .

لقد اضطلعت العبارة المكررة بإبراز حالة السلبية التي تعيشها الأمة والتناقضات التي أفرزتها مقتضيات العصر وموقف الشاعر العابث منها ،والتي تؤدي جميعها في النهاية إلى الموت .ولعل في إمعان الشاعر في تكرار العبارة؛ إمعان في تثبيت دلالة اليأس المتجذر في أعماقه ،واستحضار لصورة الهائم التائه دون قرار ،ودون غاية أو هدف .وهنا يدخل عنصر الخيال ليجسد نغمية القصيدة .فنتصور الشاعر في أوج يأسه وضياعه مترنحا يهذي أحيانا وينشد في أخرى، ويرسم حركة تتوافق وحركة أسطرالنص في لقائها مع اللازمة الإيقاعية "ليس مهما".

وغير بعيد عن هذا يأخذنا الشاعر صالح سويعد في قصيدة تستمد نغميتها من معزوفة شعبية لطقوس الديوان، حين يفصل المداح بين مقاطع أنشودته بنقرات متتالية على الدف، غير أن سويعد استحضر الصوت والكتابة معا:(دف دق دف دق) ليمنح نصه أبعادا أخرى لا يمكن أن يدركها المتلقي إلا عن طريق الصورة والصوت ،إضافة إلى السياق العام للنص .فتجتمع لديه بذلك خيوط التجربة .

إن الملفوظات التي أوردها الشاعر لا تعطي من الناحية المعجمية أي معنى، فهي مجرد ربط بين حرفين هجائيين ،غير أن نطقها مثنى مثنى يرحل بقيمتها الصوتية منفردة إلى لازمة

---

(1) عماد الضمور ،ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية،دار الكتاب الثقافي ،الأردن،2005،ص270.

نغمية يحملها التكرار المستمر لها بين الفينة والأخرى؛ للتعبير عن حالة من اليأس والحزن والألم بشيء من التهكم المر، و السخرية من واقع هزيل. يقول الشاعر في مقطع من القصيدة :

لون خنزيرك بالوردي

واشرب من عيني ماء عذبا دافق .

فالريح المجرم يلعب بي

وعلى بلدي غنى الموال وحولق

مازال الناس بلا هدف يحيون

ولا حب

وكلاب الغرب تراقبني

كي زيتي لا يبرق

و أنا أهوى ...أعشق...

لكن ..؟

دف دق.. دف دق ..(1)

يستمر تتابع أجزاء القصيدة بهذا الشكل إلى نهايتها. حيث نتوقف عند انتهاء كل مقطع لنردد هذه الجملة الموسيقية، والتي تتفق مع قافية النص، قافية يشكلها حرف القاف الساكن، وهو من الأحرف المجهورة اللهوية الذي يحدث حين نطقه صوتا قويا غير أن تسكينه عمل على تقييده بعض الشيء فجاء مناسبا للحالة الشعورية التي تسكن سويعد .

إن الشاعر اختار لنصه عبارات تقوم على الجمع بين الجانبين النفسي والموسيقي (اليأس العاقر يعجنني،قلبي المرهق ،عذابي في وطني يبكي ، الزمن الأزرق ،الحب الصافي يحرق،وأنا أهوى أعشق، غاليتي ،الوردي ،نضيد النخل،دمي يهرق،نهفو لغد خاو ،أنامل حبي الطاهر تزهق،صما بكما عميا أحمق ،يتأجج ،بنى التغريب، يداي بلا مرفق ، لاشيء أيا أملي نتوقعه،غير الموت الحافي المطلق،لكن فغدا شمسي تشرق،وغدا تنفى).

---

(1) صالح سويعد ،دف دق ،منشورات ابداع ،ط1، 1997،ص23.

وفي" اختيار الكلمات نفسيا وموسيقيا ،وتفجير طاقاتها الإيحائية، والدلالية وربطها بأخواتها في تناسب وانسجام زمني يضفي عليها تناسبا إيقاعيا قد يتغير من وضعية إلى أخرى"(1)

لقد ربط الشاعر مقاطعه مع اللازمة الموسيقية التي اختارها بأداة عطف تفيد الاستدراك " لكن" ،إلا أن معطوفها هنا ليس لفظا مفردا كما تشترط قواعدها؛ إنما جاء جملة موسيقية لا تحمل من دلالة سوى نغميتها التي تبعث على التندر والاستهزاء بالمعطوف عليه ،والنقد الضمني اللاذع للوضع، والذي ينبعث من لامعجمية هذه اللازمة. وكأن الشاعر يريد أن يقول بعدمية الحياة، وأن يصنع من أعجمية الدوال النغمية لغة لا يفهمها غير الواقف على المأساة .

2-2- 2 التوزيع المقطعي للنص وأبعاده الموسيقية :

قد يشكل التكرار ظاهرة فنية بارزة في القصيدة الجزائرية المعاصرة كعنصر يسهم في البناء الدلالي والموسيقي للنص ، غير أنه يمكن أن نرصد مظاهر إيقاعية أخرى اعتمدها الشاعر الجزائري المعاصر ،كأن يوزع مقاطعه على نحو معين فوق بياض الصفحة بشكل يعمل على إحداث تموجات إيقاعية يقننها الوقف والامتداد والتقطيع الذي يطال الجملة الشعرية وتوزيعها على الورقة. فقصيدة الوردة لبشير ضيف الله تستقي نغميتها من التوزيع الذي طال الأسطر الشعرية فيها التي تطول وتقصر بحسب التوتر النفسي للشاعر :

قالت الوردة .

لا تبك

فما في الآن ..شيء يستحق!

ها ..أنا يصلبني الناس

لأجل الناس أجتث

وأوصالي تدق!

قد جنا ال .. علي

من تراه لانكساراتي ..يرق

(1) عبد القادر عبو، فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ،ص144.

آه.. ياوردة .. يا نبضا

حبيب النفس مفقود

متى ما شاء ..

قلبي سيدق (1)

الإحساس بالحركة جلي في هذه القصيدة، إنها حركة النفس الشاعرة، أين راح ضيف ا يهيئ المتلقي لاستقبال السطر الطويل بدخوله عالم القصيدة بحركة سريعة، تنقلنا إلى نشيج حزين، وشكوى وأنين للوردة التي أحست بالهوان (السطر الثالث).ثم يعود بنا رويدا رويدا إلى ما هو أقصر وبالتالي أسرع، ساردا على لسانها المأساة التي عانتها بفعل (ال..)وفي صمت الكلام عند هذا السطر وقفة تشعرنا أننا أمام نحيب خافت ينبعث بعده السطر الموالي للقصيدة في شكل استفهام إنكاري يعمق حجم المأساة، ويغرق القصيدة في ألم يستقبله < آه >السطر التاسع، والذي يحدث عنصر المفاجأة والقلب فالأنين أضحى كشعاع منكسرعلى صفح الماء، ينطلق من الشاعر باتجاه الوردة، أنين خلفه غياب الحبيب، والوحدة، والترقب ...

لقد استطاع الشاعر من خلال هذه التموجات أن يصنع مساحة يوزع عليها مشاعره ، وأحاسيسه الملأى بالألم والجراح النازفة ، مستعينا بتكراره لحرف القاف الذي ظهر مع كل نهاية لدفقة شعورية في النص : (يستحق،تدق،يرق، يدق)، مشكلا صورة صوتية نفسية .

يبقى أن الظاهرة التي شكلت مفارقة في الإيقاع في القصيدة الجزائرية المعاصرة ،هي الظهور اللافت للنظر لقصيدة النثر، التي تمردت إلى حد بعيد على الشكل الإيقاعي والطباعي للشعر، حين راحت تشق طريقا لها تكسر فيه كل الحواجز التي تعيق انسيابها، و تبني لنفسها أسلوبا خاصا تعرف به .

إن قصيدة النثر تمثل انقطاعا شبه كلي عن مرجعيات الشعر العربي منذ نشأته وإلى أزمنة متأخرة من مراحل تطوره،من حيث هي "شكل جديد وعلاقات إيقاعية مغايرة"(2)

---

(1) بشير ضيف ا ،شاهد على اغتيال وردة ،منشورات التبيين ،الجاحظية،الجزائر ،2003، ص 62

(2)عبد القادر عبو ،فلسفة الجمال في فضاء الشعرية العربية المعاصرة ،ص158/157.

ونحن إذا ذكرنا قصيدة النثر في التسعينات نذكر حتما عبد الحميد شكيل، الذي فضلا عن لغته الشعرية الفنية، ومخياله الواسع، استطاع أن يعطي التجربة على فتوتها في الجزائر أبعادا وفضاءات رحبة، ويرحل بها من إطار التجربة إلى مستوى عال من النضج الفني، استطاع أن يرسم من خلاله أبعاد المأساة الوطنية، ويكتبها بأحرف من دم ونار.

ففي قصيدته فراشات الماء يعمد إلى تقطيع نصه مفاصل عشرة، تختلف فيما بينها من حيث الطول والقصر، يكرر في المقاطع السبعة الأولى عبارة:" أجنح نحو الظل" ثم يحتفظ بالفعل المضارع ويغير الوجهة التي يجنح نحوها، بحيث تصبح معبرة عن المسرات والأفراح عكس ما تقدمه المقاطع الأولى ،هذا عدا استعماله الصارخ لأفعال مضارعة يمكنها أن تسهم من زاوية ما في وسم التجربة في النص بالاستمرارية. يقول الشاعر في المقاطع(6،7،8،9) وهي المقاطع التي تتوضح فيها الرؤية ،والتي يتحول فيها الشاعر من حال إلى حال :

***-6-**

أجنح نحو الظل ،أتفصد قهرا دمويا،تنينا يلحس صهد النار ،أفعى كالجرو الهارب من قدره لغة الماء تنهار ،فاحزم ضوءك ،شكل القول الميقات ، فالوقت للموت الأزرق ،للدموية السوداء، للغبن القابع في عرصات الدار،

-7-

أجنح نحو الظل ،أرقع فرحا يتهاوى في زحمة الغاشيات ،أصرخ إن النار قادمة في الآفاق ،

وفراشات الماء تغزل للريح وشاحا ،ونساء البلدة المجوسية يستنفرن قهر الجسد الطاغي ،يبدعن للوقت سكينا من متع القنديل ،كيما يخلقن مماليك منزلة من لغو للغة البلقاء ويجئن صباحات تتدافع بالأهواء ،فأسند ذاكرة الريح بمهماز الأشعار،

-8-

أجنح نحو الضوء أحرر بهجة الماء ،أفتح للروح مغاليق المدن المرصودة ،أفجع البلدة بعفوية الصفصاف ،أجيء محتضنا جثة الوطن المغدور ! ؟

أجنح نحو الفوق ،أهيئ رونق المسرات ،كيما تؤثث المدن الموبوءة بالجثث الخرقاء !! (1)

إن النص الذي أمامنا لا يتوسل تفعيلة ولا قافية ،ولا يجنح إلى استعمال البحور الخليلية ،ولا يتوزع بشكل ينتج نغمية حين القراءة غير أنه ينتج إيقاعا يبقيه في دائرة الشعري ،وهنا نكون أمام تساؤل ملح ،ما الذي يكسب القصيدة موسيقاها ؟ من أين تصدر النغمية المشكلة لها ؟وهل ترتبط هذه الأخيرة في جانب منها بتجربة الشاعر الكتابية ؟. الأمر الذي يجعلنا نرجع إلى النص حتما، وقراءته قراءات متكررة علنا نعثر على رابط يجمعنا بالإيقاع الشعري فيه.

يرى شربل داغر أن "كل قصيدة قول ، أو مجموعة من الأقوال ،وهناك إشارات أو دلائل فيها تحيل إلى أطراف القول ،ومن بين هذه الدلائل تلعب الضمائر دورا مميزا . فالضمائر أكانت متصلة أم منفصلة ،مع الفعل ،أو مع الاسم ،تضيء مادة القول ،وتشير إلى علاقاته"(2)

ولعلنا في بحثنا عن إيقاعية قصيدتنا نبدأ بقراءة تركيبها اللغوي. فالنص يقوم على تواتر أفعال المضارعة المسندة إلى ضميري المتكلم والغائب حيث تطغى لغة حديث الأنا في علاقته بالآخر /المحيط ،الدالة على شخصانية التجربة ،" إنها قصيدة قول مركزة على الناطق" (3).

قد يساعد إحصاء الأفعال في المقاطع الأربعة وتصنيفها على إيضاح الرؤية :

الأفعال المضارعة المسندة لضمير المتكلم	الأفعال المضارعة المسندة لضمير الغائب
أجنح،أتفصد، أقعي/أجنح،أرقع،أصرخ ،أسند /أجنح،أحرر،أفتح،أفجع،أجيء،/ أجنح،أهيىء،(نؤثث)	يلحس، تنهار،/تغزل،يتهاوى، ،يستنفرن،يبدعن،يخلقن،يجئن،تتدافع،/

---

(1)عبد الحميد شكيل ،تحولات فاجعة الماء،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،دار هومة ،ط1، 2002،ص 95/94

(2) شربل داغر ،الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ،دار توبقال ،ط1، 1988، ص69.

(3) المرجع نفسه ،الصفحة ذاتها.

هذا إضافة إلى فعلي أمر وردا في سياق حديث داخلي للشاعر، يأمر نفسه من خلال(مونولوغ):
" فاحزم ضوءك،شكل القول الميقات" والذين نعتبرهما لغة مرسل بحكم السياق الذي وردا فيه.

إن أول شيء يمكن أن نلاحظه هو غلبة ضمير المتكلم (17م، مقابل، 9غ) ، حيث شكل ضعف نسبة الضمائر الغائبة ،ثم إن الشاعر ناوب بين ضمائر المتكلم وضمائر الغائب في نصه حيث جاءت على الشكل التالي :(م ، م ، غ ، م ، م ،م،) ، (م ، م ، غ ، م ، غ ،غ، غ ،غ، غ ،غ ، م)(م، م ، م، م، م) ،(م ، م ، م).

تجعل هذه الغلبة لضمائر المتكلم القصيدة مركزة على الذات الناطقة الشاعرة، فيما يحقق هذا التناوب في ضمائر القصيدة اهتزازات صوتية، تصدرعن اختلاف التركيب بين ملفوظات الأنا وملفوظات الهو .

ثم إن هذه الضمائر تأتي كعنصر فعال في تركيب الجمل الفعلية، والتي تفيد بدورها الحركة والتحول من حال إلى حال، الأمر الذي يستدعي جريانا نغميا يصنعه تواتر هذه الجمل على نحو معين .

أما الأمر الثاني الذي يمكنه أن يسهم في عملية التركيب السمعي للقصيدة هو الزمن المضارع الذي جاءت فيه الأفعال، فالشاعر ينشد إلى الزمن الحاضركلحظة مترامية الأطراف ، تنساب في ثنايا النص بشكل منتظم. فكأنه اختار البقاء في اللحظة الحاضرة،وهو باختياره هذا يرتكز على معطيات الماضي الجميل .ومن هنا يمكننا تصور خطية الزمن : من ماض يجيئ كومضة ذكرياتية إلى حاضر ينوع الشاعر فيه فواعله (أنا، هو،أنت) التي تؤجج اللحظة الحاضرة وتبعث بها نحو لحظة مستقبلية غير مؤسسة .

لقد استطاع الشاعر اختزال الأزمنة الثلاث في زمن الحاضر، ليضعنا في جو تجربته الشعرية ؛ نطل على ماضيه الذي انكسر والذي يحاول إعادة بنائه انطلاقا من اللحظة الحاضرة وفيها في الآن ذاته .

فالزمن إذن يمتد على خط مستقيم وفي اتجاه واحد ليخلق إيقاعا منتظما كانتظام جريان السيل ، وإذاك نربطه بالتناوب الذي يصنعه حضور الضمائر في النص، لنجد أنفسنا أمام سيل تصنع أمواجه نغمة القصيدة و إيقاعها الداخلي .

2- 3 الاشتغال الطباعي :

إن لغة التجاوز التي عرفتها القصيدة الجزائرية المعاصرة لم تكن العنصر الوحيد الذي أفرزته موجة التجديد والتجريب بل راح الشاعر يرصد تقنيات أخرى من شأنها أن تساعده في نقل تجاربه الخاصة إلى المتلقي بل وترجمتها على بياض الصفحة ،إن برسومات أو بالتوزيع المقطعي للقصيدة أو غيرها من أشكال التعبير المصاحب للنص الشعري فالقصيدة الحديثة وعلى حد قول شربل داغر "باتت جسما طباعيا له هيئة بصرية مظهرية على الأقل " (1)

حيث لم يعد الشاعر "يخضع لمقتضيات الطباعة بل بات يوظف مؤثراتها الطباعية لشد انتباه المتلقي "(2).وإذاك أصبح "المكان وبياض الصفحة جزء من قصيدته ...وجزء من البناء الشعري والقلق الداخلي وينعكس على تحريره لنصه وعلى طريقة ترتيب كلماته وطريقة قراءتها بعد أن صارت القصيدة جسما طباعيا وحيزا مكانيا يتفاعل مع التقنيات الجديدة قدر تفاعله مع الأحاسيس والمشاعر "(3)

انطلاقا من هذا التقديم النظري يمكننا أن نلج عالم التشكيل البصري في النص الشعري الجزائري لفترة التسعينات، وما أعقبه من جنوح نحو استغلال المساحات البيضاء بشكل يعكس التجربة الشعرية في القصيدة ،فالشاعر الجزائري المعاصر أصبح "يواجه الخطوط (اللون الأسود) بنفس القلق الذي يواجه به الفراغ (اللون الأبيض)،وهذا الصراع الخارجي لا يمكن إلا أن يكون انعكاسا مباشرا أو غير مباشر للصراع الداخلي الذي يعانيه"(4)
فيلجا إلى التنويع في التقنيات والأساليب من قصيدة إلى أخرى تبعا لما تحمله نفسه من اضطرابات واهتزازات لا يستطيع طرحها عن طريق الكتابة، فيترجمها إلى صور، ورسومات وإشارات، بل وحتى توزيع الأسطر الشعرية، والكلمات ،والأحرف في النص .

فنجد الشاعر مشري بن خليفة -على سبيل المثال لا الحصر- قد عمد إلى تقطيع لفظة (الم) التي تشكل أول آيات سورة البقرة مع كتابتها بشكل يجعلنا نقرأ كل حرف على حدة

---

(1) شربل داغر الشعرية العربية الحديثة تحليل نصي ،ص33.
(2) المرجع نفسه ، ص22.
(3) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي ،ص294.
(4) محمد بنيس ،ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ،ص103.

وكأننا بصدد ترتيلها، ثم يفاجئنا بتناص قرآني آخر مع أول آية من سورة يونس، وهنا يقع لدينا تمازج للآيتين الأوليين للسورتين:<< الم ذلك الكتاب لا ريب >>سورة البقرة ،<<الر تلك آياتالكتاب الحكيم>>سورة يونس.هذا التمازج يبعث حتما على التساؤل عن الرابط الذي يجمع السورتين ؟.

تتحدث الآيات الأول من سورة البقرة عن معاناة النبي (ص) مع المشركين، وتثبته وتآزره بنصر من ا وعذاب للكافرين وشيك ،كما تشير آيات سورة يونس الأولى بدورها إلى الموضوع ذاته ،بيد أن كلتاهما تؤكد على تثبيت قلوب المسلمين .

هذا وأن المقطع الأول من القصيدة: "آية الحزن المبين" يحيل على الحزن، والألم، وجرح الوطن النازف من جهة، ويعد بأن القلب سوف يجازي هؤلاء كما جوزي أبرهة الحبشي

من جهة أخرى .وهي صورة تقترب إلى حد بعيد من الصورتين السابقتين في سورتي البقرة ويونس على التوالي :(رسم للواقع ،أمل في الانعتاق من ربقة الحصار ،وعقاب للمجرمين)

فالشاعر إذن مزج بين عدد من القصص القرآني والأحداث التي عايشها النبي (ص) ثم أسقطها على واقع الوطن الجريح وواقع الشاعر. هذا الأخير الذي نصب نفسه نبي هذا العصر ومنقذ هذه البلاد .

إن كتابة هذا المقطع من القصيدة بشكل عمودي، أو ربط الأحرف بعضها ببعض كما هو الحال في السورة؛ لا يمكنه أن يعطي ذلك التناغم وتلك الصورة النابضة للقصيدة ،"فتفتيت الكلمة إلى حروف (أصوات) وصور تبعث على التأني والروية في القراءة والإبصار معا ، الأمر الذي يثير التفكير نحو نوع حتمي من الصراع المادي و المعنوي "(1).

ويدفع بالقارئ إلى التساؤل والبحث عن غاية هذا التشكيل والدلالات التي يرمي إليها الشاعر من خلاله .

وهنا تبحر القصيدة إلى ما لا نهاية من تأويلات يتشابك فيها الشعري بالطباعي وتتمازج من

---

(1) نجيب التلاوي ، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص327

خلالها حاستي السمع والبصر، لاستقطاب الإثارة والدهشة والفضول الذي يدفع المتلقي إلى إنتاج نص آخر /مجموعة من النصوص موازية للقصيد ومكملة له .

ولعل تفتيت الشاعر مشري بن خليفة لأحرف (الم) يدخل ضمن هذه المرصوفة الدلالية، فسماع القصيدة أو قراءتها دون الالتفات إلى كتابتها بهذا الشكل سيضعنا أمام تأويل وحيد هو استناد الشاعر على النص القرآني إن بتناص ، أو اقتباس، للتعبير عن رؤاه وواقعه ،غير أننا وحين نمازج بين البصر والسماع سوف تتولد لدينا فضاءات أخرى يرسمها التشكيل البصري للنص، فتخرج هذه الحروف عن كونها تنتمي إلى نص السورة (البقرة) إلى حروف تنتج حين ربطها لفظة" ألم "،والتي تسهم بشكل واسع في بناء النسيج الدلالي للنص وتربطه بتلك الصورة التي أراد الشاعر أن ينقلها لنا ،يقول مشري :

في العاصفة يمشي الوطن شهيدا .
يولج الأحلام في الضجيج .
قرأت في عينيه آية الحزن المبين.
قرأنا في الظلام توابيت العابرين
هي الحرب،
قط مغولي ، في ثياب الموت ....(1)

إنها صورة القتل والدمار والموت المجاني الذي تفنن في صنعه أشباه (أبرهة)* و(هولاكو)* ، في عقد من الزمن ألقى بثقله على صدر الوطن /كعبة الشاعر ، أين راح هذا الأخير يتوعدهم بقصيدة تتنزل عليهم كطير أبابيل.

قد يلجأ الشاعر في بعض النصوص إلى توظيف رسم أو صورة تخدم المشهد، وتدعمه، وتدفع به إلى مستوى أرقى من الشعرية . مستوى تتعانق فيه الصورة مع السطر الشعري، فتنساب الدلائل من ثنايا هذا العناق نحو فضاء المتخيل، ساحبة معها القارئ المحاور المداعب لهذا النص المراوغ لترسم وإياه شبكة لا متناهية من الدلالات .

---

(1) مشري بن خليفة ،سين،ص29/28.

(**) وردت الإشارة إليهما ص 29/26 على التوالي من نص القصيدة .

ولعل الشاعر يوسف وغليسي قد نجح إلى حد ما في توظيف هذه التقنية في نصه:"موت وحياة"حين جعل نصه يعلو رسما على الأغاب هو شكل لضريح (قبر)،تربته مشكلة من تكرار كثيف للفظ "حياة"،مع تداخل في رسم حروفه وحجمها، و يقبع في داخل هذا الضريح الموت الذي رسمت حروفه باللون الأبيض، على عكس حروف الحياة التي خطت بحبر أسود .

هذا وقد كتب النص بخط اليد، ومعلوم أن خط اليد يعبر عن الرعشة النفسية للمبدع بكل معطياتها، والشاعر في معرض نصه الذي أبنته فيه الحروف يصرح أنه ميت ،وغير ميت،ميت ينبعث كعنقاء من رماد. وهنا نفهم أن موته لم يكن موتا ماديا ،إنما هو موت معنوي أفرزته حالة شعورية معينة، إنه موت في الحياة ،وهذا ما يعبر عنه الرسم فالموت يتموقع وسط ركام الحياة ،والتي تشكل بدورها نعشا أو ضريحا يسعى الإنسان جاهدا للإنعتاق منه، والانبعاث في حياة أخرى مخلفا وراءه الإحساس بالفناء، ناشدا أسباب الخلود والبقاء .*

(*) يوسف وغليسي ،أوجاع صفصافة في زمن الإعصار ،مقطع من تراتيل من وحي الغربة،ص 33 .

إن مشهد القبر يعطي إحساسا بالرهبة، حيث استوحى الشاعر صورة الإنسان المحاصر بالمأساة في لوحة تجمع بين متناقضين (الموت ≠ الحياة).والقبر يعكس شعورا بالعجز ،والحاجة إلى الانبعاث والحياة . إن مفردات "الحياة "المشكلة للقبر تتصاعد في زاوية من الرسم إلى أعلى، دالة على الانبعاث الذي تحدث عنه الشاعر في نصه؛ إضافة إلى تركز القصيدة بأكملها على قاعدة يشكلها السطر الأخير من النص و الذي ينتهي بعلامة تعجب وفي ذلك إشارة إلى لا نهائيتة ،أو إلى تكرر التجربة مع الشاعر بين الفينة والأخرى:

"فأنا أموت نعم .وكالعنقاء أبعث من رماد"

السطر يحمل دلالة الاستمرارية والدوام ،والتي نحسها من خلال إقراره بالموت ويقينه الجازم بالانبعاث. وفي جانب آخر من القراءة واستنادا إلى نظرة شاقولية على النص تنطلق من السطر القاعدة وتتجه نحو الأعلى (أول سطرمن النص)، سنلاحظ حتما ذلك التموج الذي يطغى على ترتيب الأسطر الشعرية، وهو شكل يشبه إلى حد بعيد . الدخان الذي يتصاعد من النار إلى عنان السماء ،أو كمشية شخص أفاق لتوه من إغماءة واستوى واقفا مترنحا ، هو إذن الانبعاث من رحم المحرقة والأمل في الرحيل عبر الآفاق الحالمة (الدخان ،السماء،العنقاء)، لنشدان الحلم الجميل .

إن اقتحام الشعري عالم البصري لم يتوقف عند الرسومات والتوزيع النصي ،بل تعداه إلى حد أصبح البياض يلعب دورا مهما في التعبير عن تجربة الشاعر، فقد تقتصر القصيدة على سطر ،أو سطرين، أو بضعة أسطر، أو كلمات تتموقع في زاوية ما من الصفحة، ويترك البياض سيدا للموقف، ومعبرا عما لم تقله الحروف والكلمات .إذ يعمد الشاعر إلى الإيجاز والاقتصاد في نصه، بحيث " تتوارى اللغة كقيمة تعبيرية، لتحل محلها القيمة البصرية والصوتية بشكل بارز "(1).

كما هو الحال لدى الشاعرة زينب الأعوج التي رسمت قصيدتها في شكل عمودي وسط الصفحة، تاركة المجال واسعا أمام التأويلات التي يراها القارئ – من وجهة نظره – مناسبة. نورد فيما يلي المقطع الأخير من قصيدتها يا وطني :

---

(1) محمد نجيب التلاوي، القصيدة التشكيلية في الشعر العربي، ص360.

ففي وهج

أي العيون

يا وطني

ويا ..وطني...

يمكنك أن تنام ..؟؟؟

وأن تنام..؟؟؟

و..أ..ن..ت..ن..ا..م..!!! ؟؟؟. (1)

يرى حبيب مونسي أن "الكتابة الحديثة تلوذ بالصمت لأنها لا تجد فيما تنقل من جديد تفرح به وله إنها تترك لفراغها طاقة التعبير بما يشاء نيابة عنها "(2)

والشاعرة زينب الأعوج في هذا النشيج الحزين أرادت أن تترك لقارئها مساحة للتعبير، وفرصة لإكمال النص معها، ومشاركتها ذاك النغم الحزين الذي تحمله القصيدة .

أما الاستفهام الوارد في النص، والذي تطرحه الشاعرة على وطنها رغم إدراكها ووعيها بلا جدوى هذا السؤال، وتواتر علامات الاستفهام والتعجب، يشير إلى الحيرة والتشتت. بينما البعثرة التي طالت السطر الأخير منه، وتحوله إلى مجموعة من الحروف تفصلها نقاط ؛ فتبعث على التركيز على الجملة المكررة في النص ،وهي بذلك تفتح هذا الأخير على لعبة القراءة اللامتناهية كون التكرار، والتقطيع، وغيره من علامات الترقيم والتوزيع النصي ... تتيح للقارئ فرص تجاوز القراءة الأحادية ،تبعا لما يتيحه النص من ايحاءات ومعان للقارئ ، تدعمها الرمزية التي يحملها الفضاء الطباعي له .

وعلى الرغم من هذا الجنوح الشديد نحو التجديد الذي تبنته القصيدة الحديثة، ومن ورائها القصيدة الجزائرية المعاصرة ؛في جانبها الشكلي (كتابة ،تصوير...) فإن هذه المغامرة

---

(1) زينب الأعوج ،راقصة المعبد ،منشورات الفضاء الحر الجزائر،ط1، 2002، ص172/171.

(2)حبيب مونسي، شعرية المشهد، ص123.

التجريبية في الكتابة الشعرية والتي وفق الشاعر الجزائري المعاصر- أحيانا في مجاراتها، قد استعصت عليه في أحايين كثيرة، بل غالبا ما تتحول هذه المهارات إلى تعبير صبياني فيه كثير من الصنعة وقليل من الفن "(1).

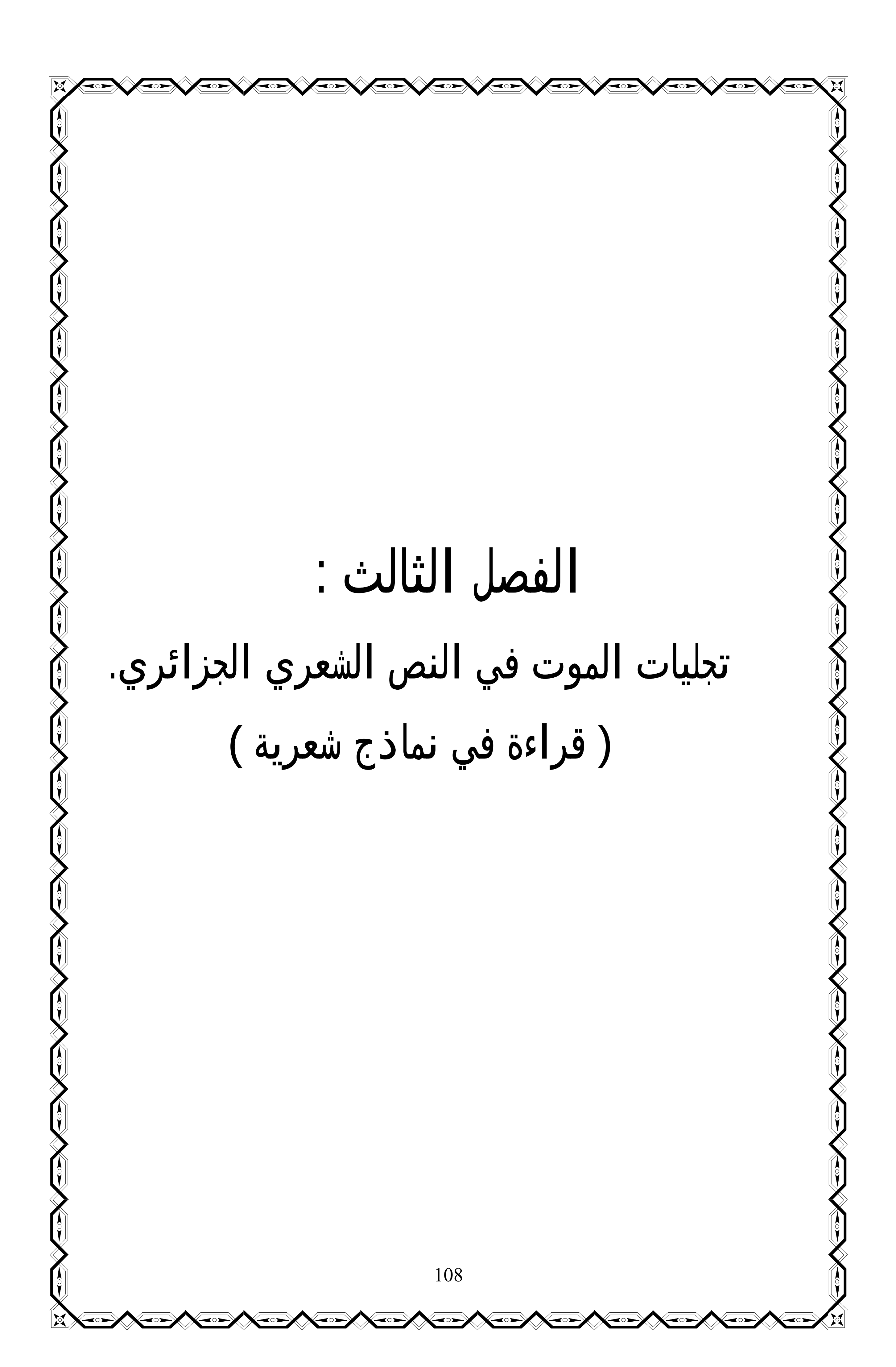
الأمر الذي يشوش ذهن المتلقي ويلقي به في جدب صحار اختارها الشاعر من أجل المغامرة لا غير .

إن التشكيل" إذا لم يرق (...) إلى فحوى المضمون الشعري، فيتممه ويثري دلالته؛أصبح مجرد إشارات مفرغة المعاني لتشكيل استاتيكي يؤطر معاني ديناميكية غنية بالأبعاد الشعورية التعبيرية. وهنا نشعر إلى أي حد يصبح مثل هذا التشكيل قيد للتعبير الشعري "(2)

و تجربة الموت في الشعر الجزائري المعاصر رغم امتلاكها لوجهين : طبيعي ومعنوي، ورغم ثرائها، بقيت بعيدة شيئا ما عن هذا الجانب التشكيلي. كون الشعراء أغلبهم يعتمدون في كتابة أشعارهم على الطباعة الآلية من جهة، و أنهم جلهم لا يجيدون التحكم بثنائية الرسم والكتابة الشعرية، أضف إلى ذلك حساسية الفترة التي كتبت فيها هذه الأشعار وجدة التجربة وحداثتها .

كل ذلك أسهم في تعثر هذه التجربة لدى الكثير ممن اختاروا اقتحامها ، وخوض غمارها هذا من جانب ..

أما من جانب آخر فتعتبر تيمة الموت موضوعة هلامية تستقي دلالاتها من حقول عديدة: (الدين ،الفلسفة ،التصوف، التوجهات الأدبية الحديثة: سوريالية ورومانسية ... ،) ، بحيث كلما تراءى للشاعر أنه ألم بجميع جوانبها، وأحكم قبضته عليها لا تلبث أن تنفلت من بين أصابعه، واستعصى عليه التحكم في شذراتها ،ونحتها في قالب يخدم المعنى، ومن هنا قد يفشل في نقل تجربته، بل ربما إقحامه لمثل هذا التشكيل "يزيد النص تكبيلا ويصبح التشكيل قيدا ثقيلا على النص الشعري نفسه"(3).



الفصل الثالث :

تجليات الموت في النص الشعري الجزائري.

(قراءة في نماذج شعرية)

3-1- مستويات التداخل في نصوص اللعنة والغفران لعز الدين ميهوبي

1- قراءة أولية في العنوان.

2- معانقات العنوان ونصوص المجموعة.

3-الاشتغال الطباعي على مستوى الغلاف.

1- مستويات التداخل في نصوص مجموعة اللعنة والغفران :

نحاول من خلال هذه المقاربة السيميائية إبراز تداخل نصوص المجموعة فيما بينها، في مستويين اثنين "الأول ينظر فيه إلى العنوان باعتباره بنية مستقلة لها اشتغالها الدلائلي الخاص. والثاني تتخطى فيه الإنتاجية الدلالية لهذه البنية حدودها متجهة إلى العمل ومشتبكة مع دلائليته دافعة ومحفزة إنتاجيتها الخاصة بها"[(1)].

1- 1- قراءة في العنوان :

إذا ما اعتبرنا العنوان علامة كاملة كونه مرسلة لها دال ومدلول، وأن النص علامة ثانية كاملة؛ فإننا مضطرون إلى الكشف عن علامة وسيطة تعمل على جمعهما، وتبرز التوازي القائم بينهما، ونحن في كل هذا نعتبر المجموعة الشعرية نصا واحدا تتربع فيه قصيدة اللعنة والغفران على ثلث جسم المجموعة التي تحمل عنوانها، وتأخذ موقعا وسطا بين قصائدها الإحدى عشرة. حيث ينسحب عنوانها على باقي العناوين الفرعية: (أولا، عنفوان، اختيار، كبرياء، وطني، اللعنة والغفران، بكائية وطن لم يمت، بكائية بختي، شمعة لوطني، فلك[(*)]، أخيرا) ويتسلط على المتن بشكل يجعل القصيدة عتبة يمكن أن نلج من خلالها بقية قصائد المجموعة.

بدء نعمد إلى تقصي حمولة العنوان باعتباره "مرسلة صادرة من مرسل إلى مرسل إليه وهذه المرسلة محمولة على أخرى هي العمل[(2)].

وتنبثق أهمية العنوان من حيث هو" مؤشر تعريفي وتحديدي ينقذ النص من الغفلة لكونه الحد الفاصل بين العدم والوجود الفناء والامتلاء فان يمتلك النص اسما (عنوانا) هو أن يحوز كينونة والاسم (العنوان) في هذه الحال هو علامة هذه الكينونة".

إن أول ما تلتقطه عين القارئ في نص اللعنة والغفران هو هذا المركب الاسمي المكون من كلمتين معطوفة إحداهما على الأخرى، وما تحملانه من إثارة للدهشة

---

(1)-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا العنونة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص8.

(*)-لا تدخل هذه القصيدة ضمن الفترة المدروسة، غير أننا أدرجناها ضمن قراءتنا للمجموعة نظرا لطبيعة الدراسة .

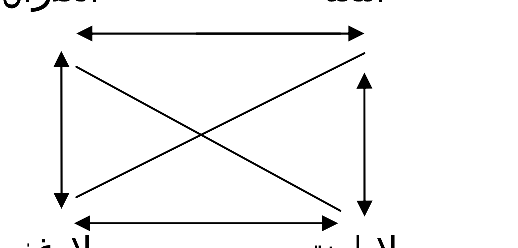
(2)-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا العنونة، ص19.

واستقطاب لانتباه المتلقي لأول وهلة.إذ تفجؤنا لفظة اللعنة بمدلولاتها التي تبعث على المشقة والعناء والخسران المبين، ولا يخفى على القارئ أنها – اللعنة – ألحقت بإبليس حين عصيانه. وعز الدين ميهوبي يكون قد وظف اللفظ لأجل استحضار دلالة الخسران الذي حاق بحامل هذه اللعنة(*) لمروقه عن سواء السبيل.

أما لفظة الغفران، والتي رغم ورودها معطوفة على اللعنة كانت مقابلة لها من حيث الحمولة الدلالية، فالغفران هو الرضا والسماح والعفو وتجاوز الأخطاء.

والعنوان بهذا الشكل يتبنى العلاقة التضادية التي تجعل المركب يحمل مغزى ودلالة، نتيجة ما ينجم عنها من ثنائيات ضدية تستدعي بعضها بعضا، ويتوضح ذلك من خلال ما يلي :

اللعنة	الغفران



لا لعنة	لا غفران
الرحمة	العذاب
الثواب	العقاب
المحبة	الحقد
الأمل	اليأس
المغفرة	الخسران

هكذا إذن يدخل العنوان في جملة علاقات يتخلى معها عن معناه الحرفي، ويرحل إلى معناه المجازي، بالانتقال من معنى معجمي بصري، إلى معنى أعمق وأكثر ارتباطا بالجانب الروحي لدى البشر في مختلف الشرائع. فما ذكر العقاب قط إلا واتبع بذكر رحمة الإله وغفرانه. ولعل هذا الجانب الروحي النفسي هو الذي جعل ميهوبي يعطف

(*)-تذكير:نقول: غفر الشيء ستره وواراه، غفر الذنب غطى عليه وعفا عنه، وغفر الجرح: انتقض. ونقول أيضا: لعنه لعنا إذا طرده وأبعده، ولعلنه أيضا عذبه ومسخه، وأخزاه، واللعنة الاسم من لعن.

الغفران على اللعنة في محاولة لامتصاص تلك المرارة التي تغشى نفس الشاعر، وخلق مساحة للأمل الذي راح.

يوغل في التلاشي يوما بعد يوم، فتتبنى بذلك اللعنة اليأس كمرادف لها، وفي المقابل يتجلى الأمل كمرادف للغفران. ويقترب الأمل من اليأس بفعل العطف[*]، وتتلاشى المسافة بينهما إلى حد يصبح فيه الثاني ضرورة يستلزمها الأول.

والعنوان "بوصفه نصا للعبة إرجاء الدلالات وتأجيلها فه وفي كل حركة يرتكب دلالة ثم يتنكر لها في لعبة مثيرة من إخلافه لهوية المعنى. .. إنه يسعى إلى تفتيت هوية المعنى وتماثلها مع نفسها وبالتالي إحداث الاختلاف في مساره الدلالي. الأمر الذي يجعل عملية القبض على دلالات النص (المجموعة)، والتعالقات التي تربطه بعنوانه أمرا يستلزم الوقوف على حضور المكون اللفظي للعنوان في النص، سواء أكان حضورا صيغيا (اللعنة والغفران)، أو ما يدخل في علاقة مع هذا الملفوظ من ملفوظات أخرى تشير إليه بشكل مباشر أو غير مباشر.

3-1- 1- معانقات العنوان ونصوص المجموعة:

عندما يقف القارئ على نصوص المجموعة "اللعنة والغفران" سيلاحظ دون شك أن كل نص يحتوي على خصوصياته، وفضائه، ودلالته، مما يوحي له باستقلال كل منها. إلا أنه وبتجاوز القراءة السطحية، والتوجه إلى عمق هذه النصوص، سوف يلمس ذلك التفاعل الذي تفرضه الرسالة المركزية للديوان، بل التداخل الصارخ بين نصوصها، حيث تسبح مجموعة من المفردات في حقلين معجميين (الحقل المعجمي للعنة والحقل المعجمي للغفران)، اللذان ينسحبان على مستوى العناوين الفرعية، ليحتلا مركزا وسطا في الديوان، ومنه تنبثق وبشكل تنازلي الدلالات التي تحملها سائر النصوص؛ لانضوائها ضمن دائرة

---

[*]-واو العطف:حرف يفيد مشاركة المعطوف للمعطوف عليه في الحكم والإعراب، ولاتفيد ترتيبا ولا تعقيبا وا تستعمل لعطف كلمة على كلمة أو جملة على جملة .

المعجم الشعري للقصيدة المركز "اللعنة والغفران". والجداول التالية توضح ذلك(*):

الحقل المعجمي للعنة :

اللفظ النص	موت	جرح	حزن	صمت	لعنة	ذنب	جنون	طوفان	بكاء	خطأ	شقاء	احتراق	ضياع سقوط
أولا	/	/	الحزن	/	/	/	/	/	/	/	/	/	ضيعته
عنفوان	/	دماك	/	/	/	/	جافيا	/	دمع	/	/	محترقا جمرها	أنكرتني
اختيار	موت	دمكم	/	الصمت	مأساة	/	/	/	دمعي	خطأ (2)	أتعبنا جهلائه	/	سقط
كبرياء	/	الدم دمي	دجاي	/	/	/	/	/	/	/	/	احترق	/
وطني	/	الجراح دما	ناي سحبا	صمتا	/	/	جنون المجنون	/	/	/	/	/	(دون جناح) انكسروا
اللعنة و الغفران	الموت (8) يذبح (2) يذبحه يصاب يرجم كفن نعش (5) جثة المقبرة ذابل يذبل	جراح (2) الدم (3)	محزنة حزينة	صمت صمتي	لعنة	أذنبت (2) الإثم	جنوني	الطوفان	بكت دمعي (2)	أخطأني (5) أخطأت أخطاء (شجر الزقوم)	شقي متعب المر	احتراقي حريق جمرا	ضيعته
بكائية وطن	تذبحون (2)	دمي (4)	الحزن (2)	صمتها (2)	الفتن	/	الجنون	العاصفة	دمعها (3)	/	الخوف	احترق (2)	انكسرت

(*)-الحقل الدلالي :مجموع الكلمات التي ترتبط معانيها بمفهوم محدد، بحيث يشكل وجها جامعا لتلك المعاني، ومبررا لها لكي تأتلف على ذلك الوجه، أو هو مجموعة وحدات معجمية ترتبط بمجموعة تقابلها من المفاهيم، على أن تندرج كلها تحت مفهوم عام أو كلي يجمعها". انظر الدليل النظري فيعلم الدلالة لنواري سعودي بوزيد، منشورات دار الهدى، عين مليلة، ص 128 وما بعدها .

لم يمت	مشنقة قبرا الموت الكفن الراحلين	الدم (2) نازفة	المساء	صمت					البكاء				
بكائية بختي	ذبحتني كفنا مشنقة يموت أموت	نازفة دمي	تحزنني	صمت (2)	/	الإثم المذنبة الذنوب	/	عاصفة الريح	البكاء	/	معنى متعبة المر	احتراق أشعل ناره	يسقط منفاي
شمعة لوطني	تمت استباحوا ذبح الموت (2)	/	الحزن المواجع	/	العقاب العذاب	خانوا الآثمون (2)	/	/	/	/	حسرة	احترق جمرة	كسروا الاغتراب الانكسار
فلك	أموت (2)	جراحا دمي جرحا جرحه	المواجع	/	/	/	/	/	/	/	حسرتي	/	انكسر مهزومة
أخيرا	/	دمي	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

الحقل المعجمي للغفران:

المفردة النص	المغفرة	الفرح	النور	الغناء	الطيور	الأزهار	النبوة	الحب	النماء	العنفوان	الصبر	الضحك	الرؤى
أولا	/	فرح	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/
عنفوان	شهيد	/	/	/	/	/	/	/	/	الشموخ العنفوان	/	/	/
اختيار	/	النصر انتصرت	صحا	/	/	/	/	/	/	ما انكسرت	/	باسما	/
كبرياء	شهيد جنة آيا آي	أملا قناديلا	الشمس الأنجم	نغمة مواويلا لحني	/	أعطر أكاليلا	/	هواي عشق	نديا	شموخي	/	بسمة	حلما رؤاي الرؤى

وطني	الخير	سكّر الفرح النصر الحلوى	الضوء قمر الصباح شموس	نغمة	عصفورة طيور	/	/	الحب	أكبر	/	الصبر	/	أحلامها
اللعنة و الغفران	الجنة يغفر ينجي	أفراح أعيادك حناء شمعة الحلوى (جواد أبيض)	الشمس (2) قنديل	يغني (2) أغاني قصائد	طيورا فراشات طير العنقاء (أطيار السنونو) أجنحة	سوسنة	الوحي نبيا	عاشقة بوسة* يعشق	تورق (ظل الزيزفون) يكبر ظل (2) الصفصا ف أكبر (2)	/	الصبر	ضحكت	رؤيا (2) المنام
بكائية وطن لم يمت	الشهداء تراتيلكم	الفرح (2) قوس قزح الأمنيات ترقص	الصباح(2) تصحو	تغني (2) شدوكم	عصفورة	زنبقة رحيق	/	قبلة	نخلة سنبلة تتنامى	كبرياء	/	/	أحلامها
بكائية بختي	أحيا	أماني فرح (2) تمني	دفء (3) قمرا نورا شمس	مواويل أغاني غنّى أغني	عصافير عصفورا	عطرك وردا زنبقة أقحوان الورد	نبي	عاشق	ظلالا مطرا النخلة	واقفة	صبرها	/	الرؤى
شمعة لوطني	(لا تيأسن) (5) الشهداء يحيا	حناء انتصار	ضوء (توقد شمعة) الشموس شمس	/	/	وردة الياسمين يعطر	/	/	حديقة ازرع يكبر (2) حقولا	كبرياء الشموخ	صبري	/	حلم

	الجزاء												
فلك	/	/	ضياء الشمس الضوء	/	/	رحيق	/	/	أمطرت	/	/	/	/
أخيرا	آية	أعراس	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/	/

3-1-2- قراءة في الجداول الإحصائية:

تبعا للرمزية التي يحملها العنوان الرئيس "اللعنة والغفران "، والتي يؤسس فيها الخطاب الديني لتضاد دلالي بين ثنائية ارتبطت بالخطيئة التي وقع فيها سيدنا آدم عليه السلام بإيعاز من إبليس، والتي اخرج على إثرها من الجنة، فأورث بذلك الشقاء والعذاب والخسران هذا من جهة، وائتلاف دلالي من جهة أخرى تجسد في الرحمة الإلهية التي غمرت آدم، ورضا الخالق وغفرانه: ﴿...وتلقى آدم من ربه كلمات فتاب عليه..﴾ سورة البقرة آية 37.

وهنا يتخذ ذلك البعد الرمزي للعنوان مستويات عدة من التفسير والتأويل، نظرا لتقاطعه مع واقع الشاعر، فتكتسب اللعنة دلالات الخسران، الضياع، الألم، الجرح، الصمت، الشقاء، السقوط، الاستلاب. فيما ينبلج الغفران في شكل نقاط مضيئة لعتمة الواقع، ويرسم انطلاقة جديدة عبر أفق الحلم الجميل المكلل بالفرح، والحب، والجمال، والنماء. فتتحرك بذلك الوحدات المعجمية في مرسلتين مختلفتين تتقاطعان على مستوى المرسلة الرئيسة:(واقع الإنسان) بشقيه "الشقاء والسعادة "، "الخسران والحلم"، "الهزيمة والنصر"، "العذاب والفرح"، "اليأس والأمل" "الموت والحياة".

انطلاقا من هذه الثنائيات التي لا تكاد تخل وأي من القصائد من واحدة منها من جهة، والتي ألفيناها جميعها في نص قصيدة اللعنة والغفران من جهة أخرى، –نخلص إلى أن هذه الأخيرة تشكل بؤرة ومرتكزا يشد إليه بقية الكلمات التي تشكل النسيج اللغوي لنصوص المجموعة. وبالتالي تتخذ بحضورها الدائم هذا، وعبر هذه الثنائيات الضدية، شكل النص المهيمن الذي يلقي بظلاله على بقية النصوص.

قد يكون من الأهمية بمكان أن نترجم هذه الجداول الإحصائية إلى نسب توضح من زاوية ثانية ما ذهبنا إليه في قراءتنا الأولى، وتفتح أمامنا آفاقا جديدة لقراءة النص قراءة ثانية تتقاطع مع سابقتها في نقطة البدء والوصول(*):

نسبة حضور سوائد اللعنة على مستوى نصوص المجموعة:

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
9,09	7,14	9,43	3,47	8,84	8,91	9,71	10,04	10,22	9,61	6,25

نسبة حضور سوائد الغفران على مستوى نصوص المجموعة / =8.91 %:

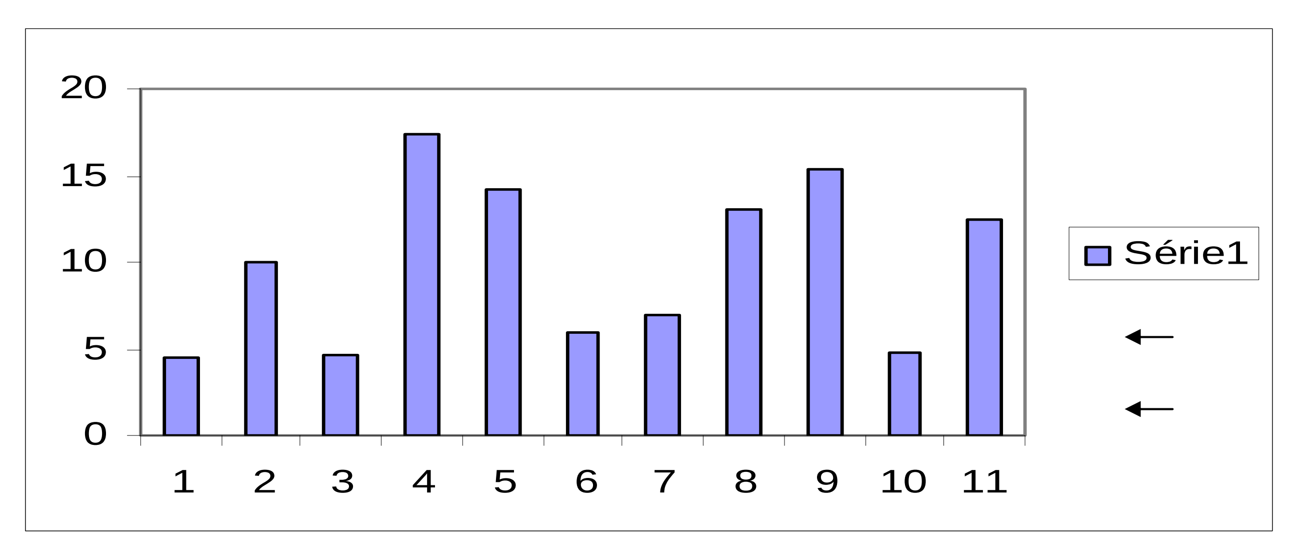
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
4,54	10	4,71	17,39	14,15	5,94	6,89	13,10	15,34	4,80	12,5

(*)-حصلنا على هذه النتائج بإحصائنا للألفاظ المكونة لمعجمي اللعنة والغفران على التوالي على مستوى كل قصيدة كما هو موضح في الجدولين السابقين. ثم أحصينا مجموع الكلمات المكونة لكل نص وبعملية رياضية وصلنا إلى النسب المئوية المذكورة أعلاه.

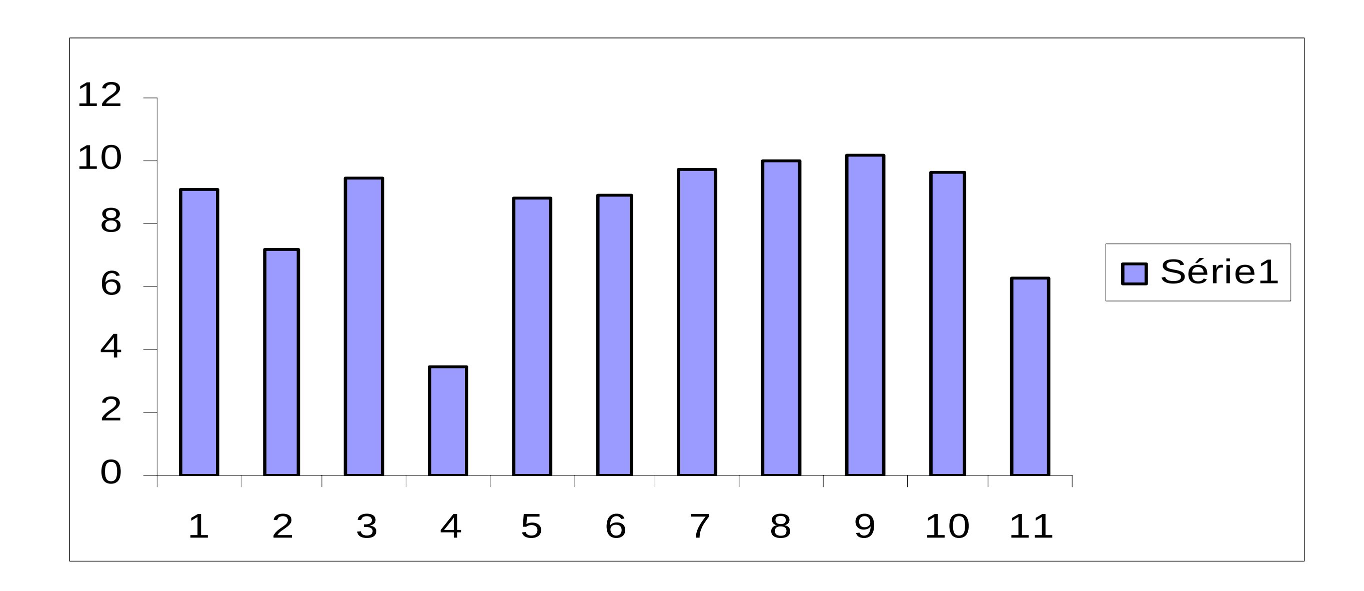
مثال :قصيدة اللعنة والغفران : مجموع كلمات النص =707، سوائد الغفران=42

707 100 = 8,91%

42 ل



التمثيل بالأعمدة التكرارية لنسبة حضور سوائد الغفران على مستوى المجموعة



التمثيل بالأعمدة التكرارية لنسبة حضور سوائد اللعنة على مستوى المجموعة

3-1-3- قراءة أخرى في الأعمدة التكرارية :

لعل أهم ما تكشف عنه الإطلالة الأولى على هذه الرسوم البيانية ه وذلك التباين في حضور كلتا النواتين "اللعنة والغفران"على مستوى نصوص المجموعة، ففي الوقت الذي حافظت فيه لفظة اللعنة على تقارب في نسب تواجدها، نلاحظ توترا على مستوى مؤشر

الغفران، فيما يشبه حركة مد وجزر تكشف عن حالة توتر نفسي، واختمار لفعل الموت والانكسار، والشعور بثقل المأساة، يقابله أمل في الانعتاق من ربقة اليأس، والتطلع إلى غد مشرق مفعم بالحياة.

إن التقارب الذي لمسناه في نسب حضور لفظ اللعنة يضعنا أمام مسحة من الفقد والانكسار، والألم الذي يعيشه الشاعر، ومن ورائه الأمة بفعل محنة جعلته يشعر بالاستلاب، والضياع، والتشتت، وفقدان السند الإلهي. بل الإحساس بالخسران والشقاء، وتخلي ا عنه لقاء عصيانه، وخروجه عن الطبيعة الإنسانية. يقول الشاعر في نص اللعنة والغفران:

قلت ((يا عراف إني. ..

((متعب. .

((هذي خطاي

((تعجن الإثم يداي

((كلما أبصرت طيرا من بلادي. .

((قلت نبئني. .

دمي المذبوح مات[1]

غير أنه وسرعان ما تنجلي هذه الهالة من السوداوية واليأس، لتخرج من رحم المأساة اشراقات لشمس الأمل، وإيمان راسخ بإمكانية الانبعاث، والرجوع من عوالم التشتت والاغتراب إلى فضاءات الجمال والحرية والحلم الندي.

ولاشك إن في ذلك الكسر لرتابة سوائد اللعنة بسوائد الغفران، وتكرار بعض الألفاظ والعبارات بعينها على مستوى بعض النصوص، كمثل عبارة (لا تيأسن) والتي وردت خمس مرات في نص:شمعة لوطني، ومفردات أخرى كالشمس، الصباح، الضوء، الدفء، النور، الشمعة، العصافير، الأزهار، الصبر، وغيرها له ما يسوغه لدى الشاعر،

---

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، ص35.

"فتكرار لفظة بعينها أ وسطر أ وجزء من سطر في الشعر يفسر لنا أهمية هذه اللفظة المكررة ضمن السياق العام لتجربة الشاعر، وقد تكون الكلمة المكررة هي جوهر الموقف ومفتاح الرؤية"[1].

ولعل الشاعر هنا يحاول من خلال ذلك ؛التعبير عن رؤى استشرافية خصبة، ترسم المستقبل دون أن تغلق نوافذها المطلة على ماض غامض، وحاضر يتخبط في دهاليز من ظلام.

3-1-4- سيميائية اللغة (على سبيل التركيب والتنسيق):

سبق وان أشرنا إلى أننا نعتبر المجموعة الشعرية (اللعنة والغفران) نصا واحدا، تتخلله مجموعة من العناوين الفرعية التي نريد إثبات تعانقاتها مع العنوان الأساس، وهيمنة هذا الأخير على الفضاء السطحي للنصوص، والتي بدورها يتنازع معجمها الشعري حقلان دلاليان أساسيان حقل موضوعي.يستقي كينونته الدلالية من عالم الشاعر العيني، وواقعه المأساوي، حيث تتوالى ألفاظ توحي بالأسى والاحتراق والضياع، في حين يتبدى لنا في أفق النص حقل دلالي يحيل على الذات الحالمة المؤمنة العاشقة للوطن، والذي ينهل من وحدات لغوية جمالية.

لقد عمدنا في هذا الجزء من الدراسة إلى تعداد القيم السالبة، والقيم الموجبة على مستوى أسطر المجموعة الشعرية، وابرزا الاتجاه الذي تأخذه كل قصيدة على حدة[*]. ثم عمدنا إلى تعيين الإحداثيات في عملية رياضية انطلاقا من إيجاد الإشارة الغالبة في النص، فحصلنا على الرسم البياني التالي:

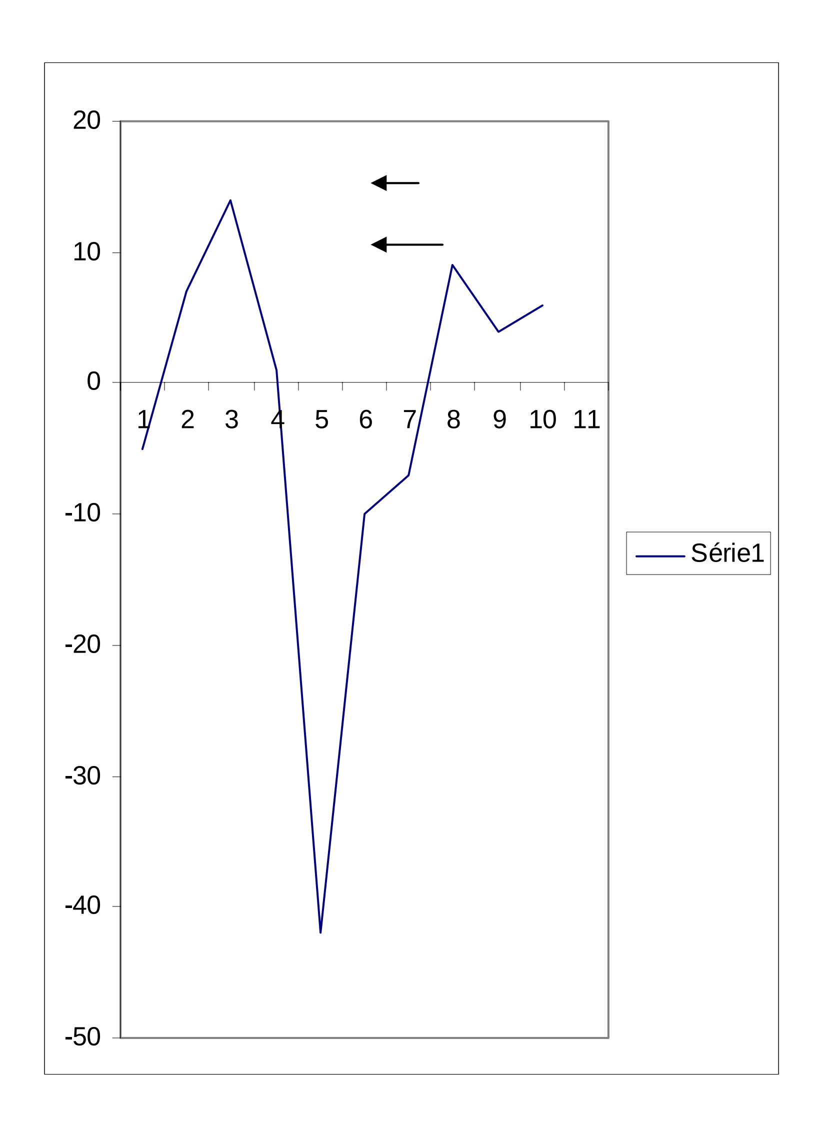
---

[1]-'آمنة بلعلى، أثر الرمزية في بنية القصيدة، ص104.

[*]-توضيح:للحصول على الإشارة الغالبة في نص من النصوص، عمدنا إلى رصد الشحنة النفسية على مستوى كل سطر في القصيدة (-، +) ثم أخذنا بالإشارة المهيمنة .مثال :

إذاسرقوا ضوء عينيك منك (-)

فلا تيأسن (+) .



3-1-5- قراءة في المنحنى البياني:

يبرز هذا الرسم البياني جليا تلك البنية الثنائية التي تنهض عليها المجموعة الشعرية، والتي شكل فيها تقابل دوال : اليأس /اللعنة، ودوال الأمل/الغفران، وتناظرها بالنسبة لمحور الموت (المماس 0)؛ مرتكزا دلاليا يمكن أن نحدد من خلاله حالة الارتباك، والتشتت، والضياع الذي يعيشه الشاعر. ونرصد في المقابل من ذلك اشراقات من الأمل،

والإيمان القوي بالذات في قدرتها على التجاوز والتعالي على المحن.

إن اللافت للنظر في هذا المخطط هو ذلك الحضور الساحق والرهيب لدوال اللعنة /اليأس، حيث شكل نص اللعنة والغفران نقطة محورية تتمفصل منها سائر الدوال، ففي توالي صور الإحساس بالأسى، والتشتت، والألم، والتي تدل على حالة التمزق القصوى التي تعيشها الذات الشاعرة، قد تبلغ أحيانا حد الإحساس بالتدرج نح والفناء كسبيل للخلاص، والهروب من واقع عقيم. كمثل قوله في بكائية وطن لم يمت:

لم أجد وطنا يحتويني

سوى دمعة من عيون الوطن

لم أجد غير أغنية من رحيق الصباح

الذي لا يعود

لم أجد غير هذا المسافر دون حدود

لم أجد غير هذا التراب الذي ينهش الحزن

أطرافه والفتن

يسأل الناس قبرا وفاتحة للوطن[1]

وقوله في بكائية بختي :

استحي أن ألمح الورد يموت

واغني. .

استحي مني. .

ومن عمري يفوت

استحي مني. .

ومن عاري أموت[1]

[1]- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، بكائية بختي، ص 69.

ويضيف في قصيدة شمعة لوطني:

هم الطالعون من الموت في زمن. .

شكله جمرة

لونه خمرة

طعمه حسرة

والبقية شيء من الموت والانكسار[2]

يحاول الشاعر جاهدا في الجانب المقابل لدوال اليأس أن ينبعث كعنقاء من المحرقة، عبر دوال الأمل التي تتوزع بين الحلم والواقع. فنلمس تكرار مفردات: (الرؤيا، الحلم، المنام) بشكل ملفت للانتباه في جسد المجموعة من مثل :

رسمتك في الجفن حلما نديا *** وضوعت في مقلتيك رؤاي[3]، ويا أملا نسجته الرؤى[4]، وبقايا حلم طفل في نوفمبر[5]، ربما اجلني الموت، ربما اجلني الموت لشهر أو ليوم، كل رؤيا ممكنة[6]، بلادي التي تعشقون/، تبيت على حزنها/وتخبئ أحلامها لغد/وتردد في صمتها /أزمة وتهون/[7] امنحي قلبي مفاتيح الرؤى[8].

فميهوبي هنا يحاول تجاوز الحسي، والاتحاد بالغيب، لخلق صورة جديدة للعالم تتجدد بتجدد الرؤيا. وتصنع المثال من هذا خلال الفضاء الرؤيوي الحالم الذي يعد " المكان الأوحد الذي يجد فيه الشاعر نفسه وكيانه...فضاء الحنين إلى الحلم، فالذات

---

(1)- المصدر نفسه، ص69.

(2)- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، بكائية بختي، ص77.

(3)- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، كبرياء، ص16

(4)- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، وطني، ص20.

(5)- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، اللعنة والغفران ص25.

(6)- عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، بكائية بختي ص 56.

(7)- المصدر نفسه ص61.

(8)- المصدر نفسه، ص17.

الإنسانية تسعى دوما إلى إدراك معادلها. الروحاني"[1] والتوحد به.

كما نلفي أيضا مفردات مستقاة من واقع جميل :(الشهيد، قوس قزح ، حناء، شمعة، طيور، فراشات، أزهار، النصر...) لنوقد شمعة هذا الوطن[2].

بقايا الشمس انثرها ***على صدري قناديلا[3] ورحلة النصر نبدأها ببضع خطى[4].

وهي عبارات تشكل منطلقات قراءة تنبع من ذروة الانكسار، لتخترق عباءة الموت، وتنبعث عبر امتدادات الآمال الندية، والرؤى الحالمة، وه والأمر الذي يجسده الرسم البياني السابق.

انطلاقا مما سبق الإشارة إليه من تواتر دوال اليأس ودوال الأمل، يمكننا إذن أن نركب ونربط العنوان "اللعنة والغفران "- باعتباره مفتاحا ومنطلقا علاميا دالا، وبوابة نلج من خلالها مغلق النص -بسائر جسد المجموعة فنحاول بذلك الكشف عما يختزنه من دوال الأمل واليأس، التي تلتقي بمضمون النص الذي يصعد من وهج الموت والانكسارفي نفس القارئ حينا، وينتصب ثائرا مقاوما أحيانا أخرى، مما يسمح لنا - ومن منطلق أن العنوان مرسلة ذات حمولة دلالية قوية؛ أن تختصر فيه المجموعة كاملة.

ولعلنا حين نرجع إلى تطبيق المربع السيميائي[*] على عنوان مجموعتنا، واستكشاف شبكة العلاقات التي يرسمها مع سائر الوحدات المعجمية الدلالية، يمكن أن نبرهن ما ذهبنا إليه في بداية الدراسة، عندما قلنا أن قصيدة اللعنة والغفران تشكل عتبة قرائية تنسحب على سائر قصائد المجموعة، ويتمظهر عنوانها كعلامة أ ومرسلة تستنطق النص وتعريه من الداخل ليبوح بمكنوناته.

---

(1)-محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص31.

(2)-عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، كبرياء، ص18.

(3)-عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، شمعة لوطني، ص72.

(4)-عز الدين ميهوبي، اللعنة والغفران، اختيار، ص13.

(*)-انظر ص من المذكرة.

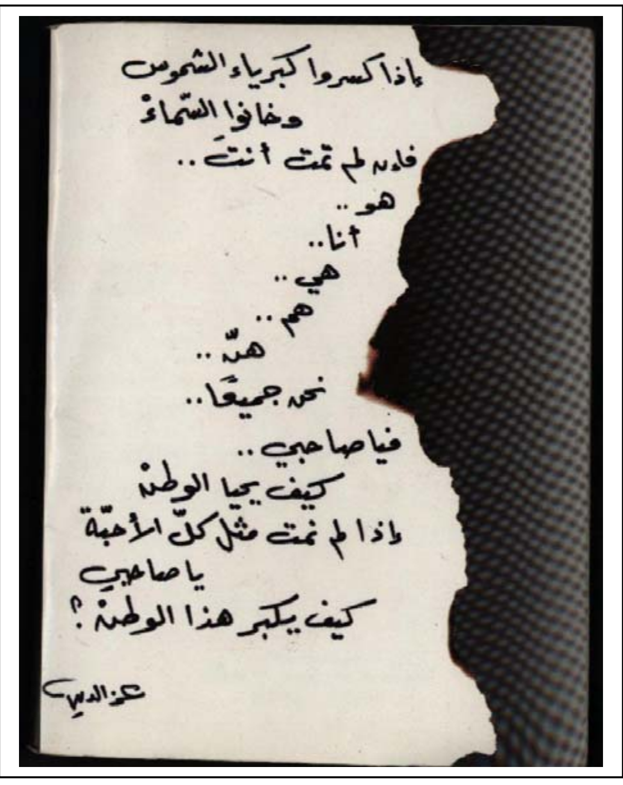
1- 2 -الإشتغال الطباعي على مستوى المجموعة :

سنكتفي في هذا الجزء من الدراسة بقراءة الفضاء الرمزي الذي يرسمه الغلاف من حيث ه ولغة موازية تعمل -إلى جانب العنوان- على إبراز معالم التجربة الشعرية، فالنص الشعري الحداثي أصبح بفعل التجديد المستمر عبارة عن تتابع لعلامات بصرية على مساحة معينة، تستفز المتلقي وتحفزه على القراءة النوعية، بحكم أنها تضعه أمام مظهر مادي يلزمه بقراءة معينة.

لقد استثمر عز الدين ميهوبي هذه التقنية في إبراز معالم التجربة لديه، من خلال لوحة الغلاف التي

تنفتح على العنوان من حيث هو ثنائية جمعت متضادين من جهة؛ وعلى نصوص المجموعة ككل كونها ترشح بدلالات تتأرجح بين اليأس والأمل من جهة أخرى.





يحتوي الوجه الأمامي للوحة الغلاف على عناصر لغوية، وأخرى غير لغوية. تتوزع بدء من أعلى الغلاف إلى أدناه، على خلفية يصنعها تمازج ألوان العلم الوطني مع مساحة واسعة للون الأسود. هذه الألوان الأربعة هي ذاتها المشكلة للمساحات اللغوية وغير اللغوية.

انطلاقا مما سبق يمكن أن نوزع القراءة على جزأين :

قراءة في الدلائل اللغوية للغلاف :

تحيلنا النظرة الأولى للغلاف على فضاء مبهم، يصنعه اللون الأحمر الذي خط به اسم الشاعر، فعلى غير العادة رسمت حروفه بلون يحمل من الدلالات ما يجعلنا نقف عنده وقفة خاصة.

يرتبط اللون الأحمر"بالمزاج القوي وبالشجاعة والثأر"[1]. وهو يرمز أيضا "في الديانات الغربية إلى الاستشهاد في سبيل مبدإ أو دين. وهو رمز لجهنم في كثير من الديانات حيث توصف جهنم بأنها حمراء"[2] كما أنه يعبر عن الحب الإلهي في الشرائع اليونانية القديمة.

وقد تجد اللغة نفسها عاجزة في بعض الأحيان على التعبير البليغ عن التجربة الشعرية للشاعر، خاصة إذا كان الموضوع المعبر عنه يمثل نقطة انعطاف في حياته فيلجأ إلى تلوينها بتوظيف ما يناسب المقام من تعابير لونية. غير أن الحاصل في توظيف اللون الأحمر عند ميهوبي أنه استعمله للكتابة به كلون طبيعي، لا الكتابة عنه كدلالة. وفي ذلك انتقال للمتلقي من استقبال ذهني سمعي للون إلى استقبال بصري ذهني.

فاللون الأحمر الذي كتب به اسم الشاعر يعبر عن حالة شعورية متأزمة صنعتها موجة من اليأس والحزن الممزوج بحب الوطن والأمل في غد أجمل موجة مست الشاعر فأدمت أحاسيسه. وقتلت في داخله الحلم.

---

[1]-أحمد مختار عمر، اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 1997، ص184.

[2]-المرجع نفسه، ص 164.

أما إذا انتقلنا إلى العنصر اللغوي الثاني والذي يتموقع تحت سابقه على سطح الغلاف سنجد انه قد كتب باللون الأبيض الذي يحمل دلالة النقاء والطهارة والصفاء في الديانة الإسلامية، كما قدسه البشر في عصر الرومان كعنصر طبيعي مكرس للإله jupiter حيث كانوا يقدمون له الحيوانات البيضاء كقرابين[1].

وهو في عنوان المجموعة أتى حاملا للمعنيين معنا النقاء والتضحية، وربما يسهم الحجم الذي كتبت به الحروف في تقوية الدلالة، من جانب أما من جانب المعنى الذي تفضي إليه الكلمتين، فهو يرتبط بالرحمة الإلهية التي يصيبها التائب عن جسام الذنوب، الأمر الذي يعززه اللون الأحمر الذي تلونت به الواو الرابطة بينهما، فبين اللعنة والغفران ترسم الأمة مصيرها بالدم، والتضحية، آملة في رحمة ومغفرة.

قراءة في الدلائل غير اللغوية :

لقد لون الشاعر عناصر لوحته غير اللغوية بالألوان ذاتها التي خط بها حروفه، مع إضافة للونين الأخضر: الذي يحيل على الخصب والرخاء والنعيم"ويرتبط بمعاني الدفاع والمحافظة على النفس،. ..إنه لون الطبيعة الخصبة"[2]، والأسود :الذي "يرمز إلى الحزن والألمن والموت، والخوف من المجهول، والميل إلى التكتم، والعدمية، والفناء"[3].

وقد توزعت هذه الألوان بشكل متباين، حيث يطغى اللون الأسود على ثلثي مساحة الغلاف يليه اللون الأخضر، ثم اللونين الأحمر والأبيض بنسب متقاربة بيد أن الأبيض إضافة إلى استعماله في الكتابة تم استغلاله في رسم حمامات بيضاء تنطلق من تموجات تصنعها الألوان الأربعة أسفل الغلاف إلى قرص أحمر في الزاوية اليمنى منه، يبد وأنه يمثل شمس الحرية المضرجة بدماء: (الشهداء/الضحايا)، والتي ترحل نحوها حمامات السلام البيضاء. مخترقة ظلام ليل الأزمة الحالك.

من جانب آخر الألوان المشكلة للوحة الغلاف هي ذاتها الألوان المشكلة للعلم الوطني إذا استثنينا اللون الأسود والذي فصل بين لوني السلام، والدم دالا على ارتباط

---

(1)-أحمد مختار عمر .اللغة واللون، ص 186.

(2)-المرجع نفسه، ص185.

(3)-المرجع نفسه، ص 186.

الحرية بالبذل والعطاء.

وكآخر ملاحظة في ما يتعلق بقراءتنا للغلاف، فقد خطت حروف مقطع من قصيدة "شمعة لوطني" فوق شكل يبدو وكمقطع لخريطة الجزائر، التي لونت بالأبيض الحامل للسلام المكرس في النص الشعري الذي خط عليه.

2- تجليات الموت وإيحائية الرمز في قصيدة :

تجليات نبي سقط من الموت سهوا ليوسف وغليسي.

1- الرمز من العنوان إلى النص .

2- الأبعاد الدلالية للرمز .

3-2-تجليات الموت وإيحائية الرمز في" تجليات نبي سقط من الموت سهوا":

3-2-1- الرمز من العنوان إلى النص:

إن أهم ما يميز المرحلة الفنية الحديثة هو عدم اقتصارها على أسلوب معين من التعبير، أو منهج محدد للإبانة، بل تتنوع فيها أساليب التعبير، وأشكال التوصيل والإبانة؛ تنوعا لا حصر له.فقد تستخدم الشخصيات، والرموز، والأساطير، والأحلام وما إلى ذلك من الطرق والوسائل التي تعين المبدع في جدل عملية التعبير، والتصوير والتجسيد، والتنبؤ. ..وتجاوز المحدود إلى اللامحدود، والممكن إلى اللاممكن [1].

والشاعر يوسف وغليسي في قصيدته: "تجليات نبي سقط من الموت سهوا" استطاع أن يصنع لنفسه ديباجة استلهمها من التراث الديني، مسقطا إياها على واقعه، في توازأسهم في إنتاج دلالات، وإيحاءات أكثر عمقا. حينما استدعى شخصيات ورموز دينية، ألبسها تجربته الخاصة.

ونحن في قراءتنا لهذه القصيدة سنبدأ من العنوان باعتباره أول ما تقع عليه عين المتلقي، وأهم جزء في النص أولاه النقد الحديث عناية خاصة، كونه العتبة الأولى التي نلج من خلالها عالم القصيدة، فهو: "يحيل إلى لغة موازية له هي العمل الذي يعنونه[2]. فيشير"إلى عمله بكفاءته الفائقة في التحول من كونه واقعة لغوية، والصعود بفضل التلقي إلى مستوى النص"[3].

بدء لقراءة العنوان يجب أن نفهم الوحدات المعجمية واللغوية المكونة له.

فالتجلي هو: الظهور والبروز، وهو في لغة المتصوفة يرتبط بالذات الإلهية لحظة كسر حجاب الخفاء، وتجليها إلى المتصوف. وهو هنا – التجلي - لا يحمل هذا الجانب

---

(1)-محمد علي كندي، الرمز و القناع في الشعر العربي الحديث، دار الكتاب الجديد المتحدة، ليبيا، ط1، 2003، ص162.

(2)-محمد فكري الجزار، العنوان وسيميوطيقا العنونة، ص39.

(3)-المرجع نفسه، ص41.

من الدلالة كون المتجلي في نصنا نبي.

والنبي هو الشخص الذي يصطفيه ا لتلقي الوحي، "أي انه ليس فعالا بل منفعل، يعطى رسالة فيبلغها، ولذلك يسمى رسولا. إنه مستودع لكلام ا "[1].

أما الموت فهو حالة طبيعية تستدعيها الكينونة البشرية لحظة توقف الحواس وخروج الروح.

إن هذا المركب الإسمي لا يفضي إلى معنى معين، فهو كمرسلة أولى بمعزل عن جسد القصيدة ؛لا يشكل سوى رؤيا[*] حلميه تنأى عن الواقع العيني. لذا ومن منطلق هذا الغموض الذي يسبح فيه العنوان، وجب ربطه بما يليه من نص. أين توفر لنا قصيدة" تجليات نبي سقط من الموت سهوا "عبر هيئتها الطباعية تقطيعا يسمح لنا بقراءتها انطلاقا منه؛ صوب النص، فتعمل بذلك على وضع أرضية تساعد على إيضاح الرؤية واستجلاء الدلالات.

-1-

ترسم الأسطر الأولى من القصيدة لوحة ترشح عباراتها بالحزن والألم واليأس، مشكلة متتالية تتشابك دلائلها مع الصورة الحلمية التي يحملها العنوان، فتتدرج به من هذا المستوى إلى مستوى مغاير يمكن أن يخرجه من دائرة الغموض والرمزية، ويفتح أمام قارئه مجموعة من الاحتمالات الدلالية التي تنضوي تحته. يقول الشاعر :

واقف. . استعيد بقايا الجراح. ..
في خريف الهوى. . عند مفترق الذكريات. ..
كصفصافة صعرت خدها للرياح
واقف. . أتحسس ذاكرة اليأس ضمأى. ..

---

[1]- علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، دار العودة، بيروت، ط4، 1983، ص 164.

[*]-تلتقي الرؤيا بالنبوة في كون كلتاهما :تنبيء عن حقائق الأعمال، وتنبه على عواقب الأمور، فمنها الآمرة الزاجرة، ومنها المبشرة المنذرة .لقوله (ص)(...رؤيا المؤمن جزء من ستة وأربعين جزء من النبوة)

يزيد اشتعال المدى

وبراكينه ما ارتوت من ينابيع دمعي

من دمي المستباح[1]

فعبارات: خريف الهوى، مفترق الذكريات، الرياح، ذاكرة اليأس، ضمأى،. ..كلها عبارات تحمل في ثناياها بذور اليأس، والمرارة، والحزن. فنحن نعبر بالخريف عن العجز والنهاية، كونه فصل تصل فيه الطبيعة إلى آخر دورتها الكونية.

وخريف الهوى يعني الوصول إلى حد ليس بعده عودة، حد يشكل مفترقا للذكريات كما عبر عنه الشاعر، وهي عبارة تدعم ذينك الرؤية. كون المفترق يشكل النقطة الفاصلة التي يقف عندها الإنسان وقفة اختيار، يكون عليه حينذاك أن يسلك أحد هذه السبل، دون أن يعلم إلى أية نهاية قد يوصله هذا الدرب.

لقد شبه الشاعر نفسه بالصفصافة، وهي نوع من الأشجار الباسقة العالية التي تفقد أوراقها في فصل الخريف، أي في نهاية الدورة السنوية للفصول. هذه الصفصافة الشاعر انحنت لرياح الخريف الهوجاء، لكنها لم تنكسر. ولا يخفى على القارئ ما في هذه الصورة من تماثل، وتشابه مع صورة المسيح عليه السلام وهو يواجه مصيره أمام زبانية اليهود(دمي المستباح)، أ وصورة إبراهيم عليه السلام وسط ألسنة اللهب(اشتعال المدى)، وكليهما أنجاه ا عز وجل بقدرته. وهذا ما نلفيه في العنوان "تجليات نبي سقط من الموت سهوا "فالموت كان سيدركه حتما لولا العناية الإلهية، والتي عبر عنها الشاعر بسه والموت!!.

إن المطلع على القصيدة سوف يلحظ حتما ذلك الانتقال المفاجئ الذي يمارسه الشاعر، والذي ينم عن نفس تعاني التوهان والضياع، وتبحث عن حمى تلوذ به. إنه انتقال يشبه إلى حد بعيد الهوس بالنبوة، وما تحمله هذه الأخيرة من دلالات الحب الرباني، والعناية الإلهية، والدعم المطلق. فنجده بعد أن ألمح إلى المسيح وإبراهيم عليهما السلام؛ قد صرح في هذه المرة بأنه الرسول محمد عليه الصلاة والسلام. وقد بعثره الشوق والحنين إلى بدايات البعثة حين بويع نبيا:

---

[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، سكيكدة، 2000، ص14

واقف عند سفح السنين الخوالي وحيدا

تبعثرني الريح شوقا إلى السمرات التي

بايعتني شتاء وصيفا. ..

وشاخت. . تهاوت. . وماتت. .

ولا شاهد يذكر المرتين[1]

لقد خلق الشاعر لنفسه زمنا خاصا به كسر فيه الزمن الموضوعي للحادثة؛ حين أعاد صياغتها بما يتناسب مع واقعه ويكمله فرسم لنفسه صورة استوحى ملامحها من بيعة النبي (ص) رامزا لها بالسمرة وهي الشجرة التي شهدت البيعة.غير أن سمرة الشاعر تهاوت وماتت، ولم يبق من شاهد عليها إلا تلك الرياح الخريفية التي مابرحت تبعثره حنينا إليها فكلما حاولت اقتلاعه زادته شوقا إلى زمن النبوة.

وللنبي في التقليد الديني خاصيتان متلازمتان: الأولى: هي أن نبوءته مفهوم جديد أو رؤيا جديدة للإنسان والكون والثانية: هي إنها تنبئ بالمستقبل وتتحقق[2].

إننا هنا نقترب أكثر من تحديد دلالة العنوان (النبي الذي أغفله الموت) فرمزية النبوءة تهاتي من كونها دعوة للتجاوز والتجديد ورؤيا نح والمستقبل وهو الأمر الذي تحمله تجربة الشاعر المعاصر ويتأكد مذهبنا هذا أكثر حينما يحدد الشاعر زمن البيعتين الشتاء والصيف وهما فصلان مختلفان متناظران في ميزان الطبيعة؛ الشتاء البارد/ الصيف الحار ولكليهما دلالة ترتبط بالفصل الآخر ضمنيا :

فالشتاء: هو فصل المطر والمطر يعني الخصب والنماء يقول تعالى: ﴿وجعلنا من الماء كل شيء حيا﴾ والشاعر في هذا الفصل قد بويع على خصوبة الفكر؛ على الزرع الذي سيجني ثمره بعد حين.

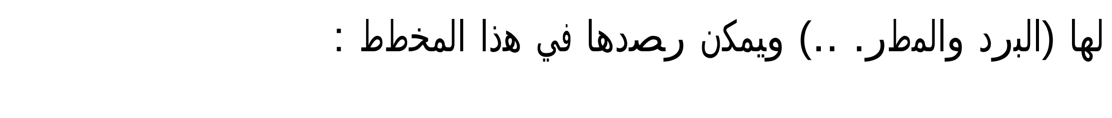
أما البيعة الثانية فهي لتحصيل الفائدة، ففصل الصيف هو فصل جني المحاصيل، والشاعر/النبي سيجني ثمار بذره.

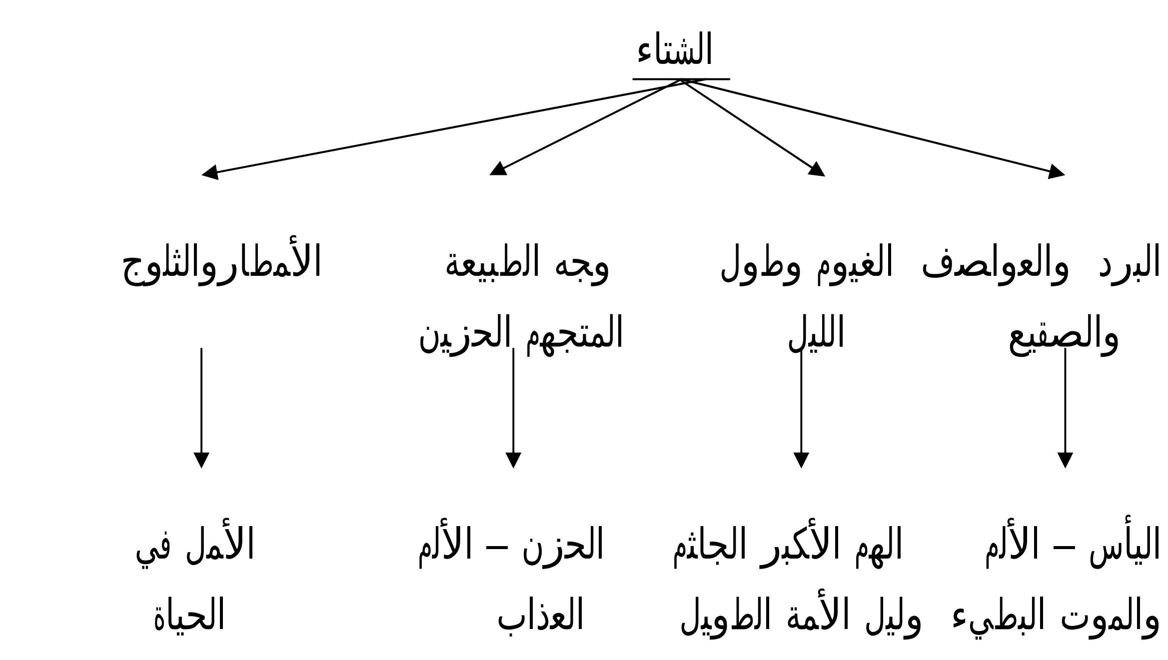
---

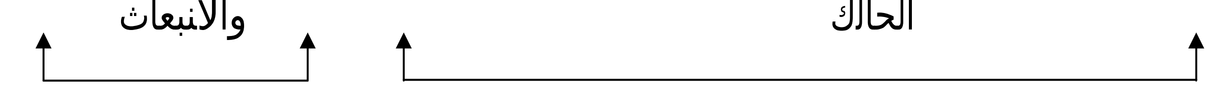
[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص15.

[2]- علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص164.

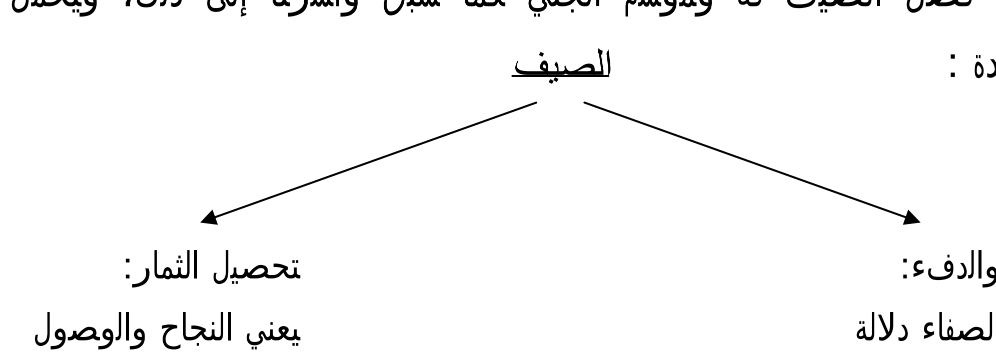
تحمل كلمة الشتاء إلى ذهن المتلقي عدة مفاهيم ودلالات تنبثق من الدلالة الرئيسة لها (البرد والمطر. ..) ويمكن رصدها في هذا المخطط :

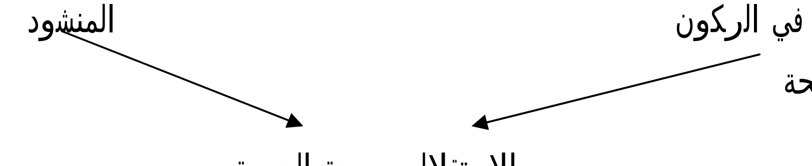






أما فصل الصيف فه وموسم الجني كما سبق وأشرنا إلى ذاك، ويحمل بدوره دلالات عدة :





إلا أن "نبينا / الشاعر" يباغتنا بإعلانه شيخوخة هذه السمرة التي شهدت البيعتين، بل وموتها، وهو الذي صرح في مطلع القصيدة أنه واقف في خريف الهوى يستعيد بقايا جراحه.

هوت الشجرة وماتت، ولم يبق من شاهد على بيعتيه الأولى والثانية. –لقد أصبحتا محض ماض يناجيه متى ما راوده الحنين إلى زمن" النبوة /الشعر"، ذلك الزمن الذي أشعلت فيه دماء الشهداء شمعتين؛ شمعة الثورة على الاضطهاد والظلم، وأخرى للحرية والأمل في غد أجمل وأبهى.

-2-

في مطلع المقطع الثاني من القصيدة يطالعنا الشاعر على فصل ثالث كان قد قفز عليه في المقطع الأول، هو فصل الربيع حيث يقف أمامه محاورا له سائلا عن وردتيه.

لقد ماتت الوردة التي طلعت من حنين الشهيد، والتي سقاها من دمه، وقد أعقب العبارة بنقطتين دلالة على أنها عانت موتا على شكل معين، تاركا المجال مفتوحا للتأويل والإضافة.

أما وردته الثانية فقد أصيبت بفقر الحنان، وقد أشرنا إلى أن الحنين في الوردة السابقة هو دم الشهيد، والذي افتقدته الوردة الثانية؛ افتقدت من يفتديها. الأمر الذي جعلها ذاوية تخط ونح والموت والفناء.

وبما أن النص الحداثي يكون على شكل لحمة تتقاطع فيها الدلالات والرؤى، فإن هذا المقطع هو استرسال لفكرة جاءت في سابقه، فالوردة الأولى هي الحرية التي سقاها الشهيد بدمائه لكي تينع الوردة الثانية – الجزائر - في حمى أبنائها.

إلا أن هؤلاء الأبناء أهملوها، ففقد شاعرنا وردتيه في زمن فقد فيه كل شيء بهجته، وتحولت الفرحة إلى مآس وجراحات وآلام امتدت كمرض عضال في أوصال هذه الوردة /الجزائر. فذوت وذبلت أمام ناظري نبيها الذي بعث إليها كأول وآخر المرسلين، فكان الوحيد الذي يحمل هموم أمته يقول الشاعر:

كان لي وردتان

وردة طلعت من حنين الشهيد وماتت. .

وأخرى أصيبت بفقر الحنان.

دلني يا ربيع على روضتي.

إنني فاقد الوردتين[1]

وفي انتقالة مفاجئة يخبرنا الشاعر الذي تتخطفه السماوات لتجعله قمرا يتدلى على شرفة الكون أنه المسيح عيسى عليه السلام، وأنه قد رفع إلى السماء.

إن شخصية المسيح تحمل في ثناياها دلالات العذاب النفسي والبدني من جهة، والسماحة والنبل والتضحية من جهة أخرى، الأمر الذي جعل الشعراء "يعلقون كل أحوالهم وهمومهم الذاتية، وقضاياهم الموضوعية في عنق هذه الشخصية الدينية التي حملت من معاني الفداء والتضحية في سبيل الآخر ما لم تحمله شخصية أخرى "[2].

لقد استدعى الشاعر شخصية المسيح (س) لما تحمله من مخزون في الذاكرة الجماعية يوفر عليه جهد سرد الأحداث، وربطها بتجربته. فنبينا / الشاعر بعد أن أنكره قومه وسلطوا عليه شتى أنواع العذاب /النفسي (الاضطهاد التهميش. ....) قد عرج به إلى سدرة الصالحين.

ويلتقي الشاعر مع المسيح في إنكار قومه له، وتكذيبهم إياه، ومحاولة مصادرة صوته، بقتله واضطهاده.

- 3 -

يعود الشاعر في هذا المقطع وبعد أن صرح في عديد المرات أنه نبي، وأنه بويع على ذلك ؛ ليخبرنا أن حلمه الأزلي ه واحتراف النبوة :

حلمي الأزلي احتراف النبوة.

---

(1)-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص16.

(2)-ناصر لوحيشي، الرمز الديني في الشعر الفلسطيني المعاصر، دار الطليعة، الجزائر، ط1، 2004، ص73.

مذ عقروا" ناقة ا "،، مذ شردوا" صالحا "

أشهروا في وجوه اليتامى سيوف البطولة!...

أخطأتني النبوة في البدء. .عاودني الحلم. [1]

وفي ذلك إشارة ضمنية لنفي النبوة عن نفسه، ففي عبارة "حلمي الأزلي" تصريح بأن الشاعر لم يبلغ هذه الأمنية، وأنها بقيت محض حلم. حلم راوده مذ عقرت ناقة صالح، وشرد فصيلها. غير أن المشرد هنا كان "الشاعر /النبي" (صالح). وما الناقة التي عقرت إلا موطن الشاعر الجريح الذي ذبح ونكّل به على قداسته.

إن" النبي / الشاعر" يقر بأن النبوة قد أخطأته مرة أخرى، إلا أن هذا الحالم لم يستسلم وراح يواجه الرياح التي تريد اقتلاعه، حيث ترتبط الريح دوما بالهلاك والدمار، ولعل استعمالها في هذا المقام جاء "من باب معارضة المواقف ودفعها(...)، فالفضاء هنا فضاء تحول يجعل من الواقع المعطى إمكانية تجاوز لواقع أحسن وأمثل"[2].

وهو في مقامه هذا تحول إلى سراب لا تملك الريح إمكانية دفعه وبعثرته، فالسراب خيال لا تطاله اليد، الأمر الذي يجعله – الشاعر- مستعصيا على الريح، بل ينتصب مقاوما لها يحمل الأمل زنبقة والشعر كتابا مقدسا.

إنه الشاعر النبي /أو النبي الشاعر، كلاهما يحمل هموم غيره، ويعمل جاهدا على دعوة هذا الآخر إلى تبني الشريعة التي جاء بها. شريعة تحمل له الخير كله، وتنقذه من مغبة الضياع

وه وفي ذلك كله – الشاعر/النبي- يعاني الأمرين :عناء المحاولة والإصرار عليها، وعناء التكذيب والإنكار.

لعلنا اقتربنا الآن أكثر من دلالة السقوط التي يحملها العنوان، من حيث أن الشاعر تقنع بقناع النبوة (محمد، عيسى، يوسف عليهم السلام) وثلاثتهم عانوا التكذيب، الاضطهاد، ومحاولة القتل، وبالتالي فنجاة هذا النبي/ الشاعر من الموت؛ يحيل على

---

(1)-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص17.

(2)-حبيب مونسي، فلسفة المكان في الشعر العربي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، 2001، ص100.

العناية الإلهية التي تحيطه والتي حجبته عن زبانية الموت.

يسترسل الشاعر في وصف حاله المغرقة في الأسى، ويشك وظلم قومه ونبذهم له، لقد رأوا أن حالته ميئوس منها، وه والذي قادته أمانيه إلى ما يشبه المستحيل: تهريب البلاد إلى سدرة المنتهى، لكي ينأى بها عن الآلام والمحن.

هذا النبي ألقي في الجب /الحزن والأسى، ليبقى وحيدا على حافة الموت يهذي :

-والهذيان كلام مبهم يصدر عن اثنين : ← مريض / ← مجنون

ونبينا الشاعر عانى الاثنتين :

- المرض فنفسه عليلة سقيمة بعد أن تفرقت به السبل وضاع في مفترق الذكريات، يطارح آلام الجراح الخريفية.

- الجنون وهو حالة قصوى من اللاوعي، وذهاب العقل، قد يحدث إثر هزات نفسية عنيفة يتعرض لها الإنسان، وشاعرنا فجع في وردتيه، وخذله قومه وتفرقت به السبل وضاع.

ولعل اجتماع الحالين (المرض والجنون) على الشخص سوف يؤدي به إلى الهلاك الأكيد.

فيوسف؛ نبي هذا العصر لا يجد من يأسى له ويرحم حاله فيعقوب مات، والقوم ظلوا، والحياة اربدت واكفهر وجهها. يقول الشاعر :

كنت وحدي طريح النوى، مثل غصن حقير
على الأرض ملقى. .
وكانت رياح النبوة تعبرني. ..
قالت الريح :
"يعقوب "مات، فأي فؤاد سيرحم هذا الفتى ؟

أي عين ستبيض حزنا عليه غداة ترى ما أرى ؟

من يعيد لها البصر ؟

من يستعيد رؤاه؟[1]

-4-

في المقطع الرابع ينتفض النبي /الشاعر /الإنسان، الغيور على نسبه ودينه وتاريخه، بعد أن قتلوا كل حلم جميل بداخله، بعد أن ناصبوه العداء ولبسوا لبوس الوثنية، وأحيوا رميم الكاهنة وكسيلة :

شوهوا نسبي..

سيجوا بالأراجيف ذاكرتي. .

أعدموا شجرة الانتماء!..

عقروا خيل "عقبة "والفاتحين،،

وأحيوا رميم "كسيلة"و"الكاهنة"!...

حين أفصحت عن رغبة في البكاء

نقشوا ل"تهودة" في البال أيقونة،

ثم خروا لها ساجدين، وناموا على طيفها[*]

ألبس الشاعر حكام قومه ثوب الوثنية عندما صادروا حلم الإنسان فيه وقتلوا الأمل (عقبة بن نافع؛ وما يمثله من أمان وحب وطمأنينة. .)، وأنكروا على الشاعر حقه في الرفض/الكتابة.

هم بربروا لغة الطير والكائنات وأوقفوا هدهد النبي وصادروا مصحفه، قبل أن ينهبوا ملك بلقيس:

بعدما ناصبوني العداء.

أنكروا أنني أوفدتني السماء شتاء

يعرب وجه النبات!

---

[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص19.

[*]-المصدر نفسه، ص20

بربروا لغة الطير والكائنات!. ..
نهبوا ملك" بلقيس" من بعد ما
أوقفوا هدهدي..
صادروا مصحفي[1]

وما لغة الطير هنا إلا الآمال العذبة، وما بلقيس إلا الجزائر، وليس المصحف سوى الشعر. لقد سرى اليأس إلى قلب الشاعر فأبق إلى فلكه المشحون /القصيدة، يبحث عن عزاء، وفي غمرة اليأس يتلقفه الحوت /الوحدة (سجن الشاعر ومنفاه).

وللسجن دلالتان : ← حقيقي: وقد يصدق على بعض الشعراء الذين زج بهم في السجون.
↙ معنوي: ويحدث نتيجة الوحدة والإغراق في النظر إلى جراحات النفس وآلامها دون ا لالتفات إلى المستقبل.

يقول الشاعر :

يتعاورني اليأس برا وبحرا. .
تدثرت بالأمنيات، ، تزملت بالمعجزات، ،
ولاعاصم من عناء..
كنت وحدي أساهم..وحدي أرد الأعادي
وحين ترديت، كان لي الحوت منفى ومقبرة. . [2]

ولعل الحوت/السجن يتبنى الدلالة الثانية؛ فالشاعر الجزائري المعاصر وفي هذه الفترة خاصة وجد نفسه محاصرا باللاءات، مكبلا بقيود العنجهية العمياء، لا يملك لنفسه ولا لغيره؛ ضرا ولا نفعا.

****

- 5 -

وفي لحظة عنفوان يعود بنا الشاعر إلى الإنسان، بعيدا عن النبي، قريبا من الثائر

---

[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص21.

[2]-المصدر نفسه، ص22.

الجزائري البربري /العربي /المسلم. يعود ليلبس لبوس غيلان تارة، وطورا ينتصب كحلاق الملك. وتلتقي الشخصيتان في كون كلتاهما أفشت سرا وفضحت أمرا فغيلان هو ثائر –على حد قول الشاعر- لم يسكت عن فساد الخلفاء الأمويين في عصره، أما الحلاق فهو شخصية أسطورية أفشت سر الملك للقصب، الذي أنشده بدوره وذاع الخبر بين الرعية.

وفي عودة إلى حضن النبوة ؛ تتقاطع الشخصيتان مع شخص النبي (ص) في أسلوب الدعوة. حيث اعتمدتا السر :الحلاق، والجهر:غيلان بن مسلم في إعلان ما تخفيانه. وفي هذا إشارة إلى الدور الخطير الذي تلعبه الكلمة في الحياة العامة، سرا كانت أم معلنة، يمكن أن تكون فعالة. يقول الشاعر:

إنني "العربري " الشهيد الذي لم يمت
في ربيع الغضب، ، !..
أنكرتني القبيلة حين تلونت بالاخضرار. .
كفرت بلون اللهب !..
أنا "غيلان "- يا "ابن عبد
قد أتيت أعكر لون الخطب !...
أنا حلاق كل ملوك بلادي..
سأفضحكم في الرمال. .

****

-6-

وفي نقلة سريعة يتقمص شاعرنا هذه المرة شخصية الواعظ مالك بن دينار، يخطب ومصحفه في يده. ويحمل استحضار الشاعر لحادثة سرقة المصحف دلالات عدة: حالة الاستلاب واليأس الذي يحسه، الوطن الذي ضيعه أبناءه، صوت الحقيقة المضطهد،. ..

أخطب الآن فيكم،
وذا وطني مصحف في يدي. .
"مالك إبن دينار" يسكن صوتي

(........)

آه يا أسفي !

ضاع مني الذي كنت أحمله فجأة(*)

لقد سرق منه مصحفه / الوطن، وهولا يهتدي إلى سارقه. وهنا يرجع شاعرنا مرة أخرى لينهل من القصص القرآني فيستحضر قوم موسى وحادثة إخفائهم أمر القتيل، فيتساءل إن كان في الإمكان أن يذبح صفراء فاقعة لمعرفة الحقيقة ؛حقيقة ما آلت إليه البلاد والعباد، فتتواتر الأسئلة تباعا أسئلة تسكن كل فكر: كيف العودة إلى سبيل الرشاد بعد التيه ؟أبالعف و؟أم بالنسيان ؟ أم بالندم ؟:

أ ونذبح "صفراء فاقعة اللون "كي نهتدي. ..

أم نصلي صلاة الغياب على القارضين ؟!

أم الأمر أهون من ركعتين ؟

أم ترى بعفا ا عما سلف نكتفي ؟!

أم سنضرب كفا بكف ؟![1]

إلا أنه يترك هذه الأسئلة مفتوحة على كل الإجابات، وكل الاحتمالات، وفي ذلك دلالة على الحيرة والتشتت والضياع وعودة إلى مفترق الذكريات الذي وقف عنده الشاعر /النبي في مطلع القصيدة.

****

-7-

لقد عاد الشاعر إلى الحديث عن ذكريات الوطن العذبة الدافئة في لهفة وشوق عارم وأسف دفين حارق يعززه الذكر المتكرر للفعل كان في صيغتيه الناقصة والتامة للإغراق في عدمية الحياة وسلبيتها، فالمرء لا يحن إلى الماضي إلا إذا كان له فيه من الذكرى ما يسعد القلب ولا يذكره في حرقة إلا إذا كان أجمل من حاضره. يقول الشاعر :

إيه يا"كان "!..

(*)-غيلان :هو على الأرجح شخص عادي ولم يكن بهذا الحجم الذي ألبسه إياه الشاعر .

(1)-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص24/23.

يا سفر البرق في ليل ذاكرتي. .

يا حنيني إلى حفنة من حنان !

يا عبير الهوى. .يا رحيق الشفاه. .

ويا شفق الحلم، با ، لا تغترب. .

يا ربيع الطفولة لا تحتضر(1)

إن الشاعر في هذا المقطع من القصيدة يقف وقفة متألم موجوع بعد أن فجع في حلمه الأزلي (الوطن) مسترجعا لماضيه القدسي الراسخ في امتداد الزمن متأسفا لضياع تلك اللحظات النورانية الساطعة وقد آلت إلى الاحتضار والخذلان؛ فيردف قائلا :

كان ما كان. .ثم أفقت على عطر أغنية، ،

كان مطلعها:

كان. .يا ما يكون !

في بلاد المنى والمنون..

(.....)

خذلتني زهورك، ، كم خذلتني، ،

أيا شجر الزيزفون (2)

-10/9/8-

يبد وأن الشاعر في المقاطع الثامن والتاسع والعاشر يرجع إلى هذيانه وهوسه بالنبوة فيطلعنا مرة أخرى على حاله في الغار في إشارة إلى أنه مطارد مذموم وقد هجره كل من أحبهم من أهل وخلان، ولم يبق معه إلا الحمامة والعنكبوت.وه وعلى هذا يشك والغربة والوحدة، وهجر الأحبة يقول الشاعر :

ألجأ الآن وحدي إلى "الغار". .

لا أهل. .لا صحب..إلا الحمامة والعنكبوت

---

(1)-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص28

(2)-المصدر نفسه، ص29.

غربتني الديار التي لا أحب سواه[1]

وللإحساس بالغربة والوحدة تقاطعات مع الضياع والانكسار وهي على هذا تبطن الموت البطيء الذي يؤكده الأنين والشكوى الذين يحملهما المقطع الموالي:

ولكنني متعب. .متعب من هواها، ،
فيا أيها الحب اسحب خلاياك من دمي
- التّو– اسحب. .ودعني أموت !
(.....)
ألموت يزرع كل الدروب. ...
وكل الدروب تؤدي إلى الموت..
تغمرني رجة الموت في كل حين! [2]

تجث وموجة من اليأس والأسى على صدر الشاعر، فيهيم عبر الزمن في مدينة شوارعها حبلى بالفجائع، ينثرالموت فيها بذوره لكي تغد وجميعها دروبا للموت ؛إنها صحراء قاحلة أحاطت بمكة الشاعر/النبي، ترن وإلى نبع عذب من الحب يطفئ لظاها وقد استهوتها دموعه الحرى، فراحت تتلقفها في شغف. إن الصحراء هنا تأتي كمعادل موضوعي لذلك الضياع الذي يعيشه الشاعر، حيث يتقاطعان في عدة نقاط : الفراغ، الرهبة، الوحدة، العواصف، التشتت، الجفاف، العذاب. ...

فنلمس في قوله :(غربتني الديار، هائم في السنين، هائم تتقاذفني جبهتان) نغمة حزينة، تنم عن نفس معناة ممزقة الفؤاد، يعتريها شعور بالموت المرابط حولها، يسحبها نح والفناء. إنه إحساس بالموت في الحياة.

****

-11-

في المقطع الأخير من القصيدة يعود الشاعر ليتقنع بقناع المسيح، وقد سبق أن أشرنا إلى ما تحمله هذه الشخصية من دلالات التضحية والفداء، غير أن الشاعر لم يحتفظ

---

[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص29.

[2]-المصدر نفسه، ص 30 .

لها بهذه الدلالة وإنما انتقل بها إلى الشق الإسلامي من قصة المسيح حين أعلن أنه ما مات وما ينبغي أن يموت، وأنه رفع إلى حضرة الخلد، وفي تماه صوفي خالص، من تلاشي وسكر ووهج الوجد يعلن أنه تقلد عرش نبوة في وطن آخر يمنحه الوصل بالروح، إنه عرش التصوف لا ريب. أين يمكنه التسامي على كل شيء، لكنه يعد بالعودة كما المسيح، عندما تعلن نهاية ممالك الزيف وتعود البسمة إلى الشفاه.:

يسألونك عني. .
قل إني ما قتلوني، وما صلبوني، ولكن
سقطت من الموت سهوا..
(....)
إني تقلدت عرش النبوة في وطن آخر يشتهيني
ويمنحني الوصل بالروح في كل حين[1]

يعتبر هذا المقطع الأخير بمثابة الانتفاضة التي سجلها الشاعر بعد سيل من المحن، فمن رحم المأساة تنبعث الحياة، وبين جنبات الحياة يمشي الموت، ينشد ثغرة يتسلل منها إلى عمق الجمال ليفنيه، إنهما ضفتا الوجود، يركبهما الإنسان غدوا ورواحا دون أن يملك لدفعهما من وسيلة غير أن يتأقلم مع قوانينهما، إذ لا حياة دون موت، ولا وجود للموت دون دخول في عالم الحياة المليء بالمتناقضات : الحب /الكراهية، الأمان /الخوف، السلام/ الحرب، العدالة /الظلم،. ...

وهو على ذلك- الإنسان – مرغم على التعامل معها ومحاولة خلق قنوات تصنع في نفسه البهجة والأمل إلى حين.

3-2-2- الأبعاد الدلالية للرمز :

يمكننا القول في هذا الجانب من الدراسة أن نص:" تجليات نبي سقط من الموت سهوا "لم يكن يحمل أيا من التعقيدات اللغوية، أو الغريب اللفظي، أو حتى الغموض التركيبي.

---

[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص31-32.

إنه نص يحيل ظاهريا على مأساة الشاعر الجزائري في فترة الأزمة التي شهدتها الجزائر، ومن ورائه مأساة كل فرد عايش هذه المحرقة. غير أن هذه اللوحة الحزينة التي استحضر الشاعر لرسمها ألوان شتى من الرموز الدينية، والأسطورية، والقصص القرآني، تخفي خلفها نصا خفيا يتجلى بين الفينة والأخرى على شكل ومضات خاطفة تنذر بعمق التجربة وهولها.

حقا إن الشاعر لم يخرج في نصه عن مدارات الشعر المعروفة من حرية وحب وجمال وغيره، إلا أنه وبفعل المزاوجة بين الطباعي والشعري استطاع أن يبني لنفسه عالمه الخاص، عالم المتخيل الذي يتأرجح بين :النبوة والشعر، بين الجنون والعقل، بين الحياة والموت، وهو في ذلك كله ينأى بنفسه عن عالم فرض عليه، إلى عالم يبنيه هو وينسج خيوطه على مقاييسه الخاصة انطلاقا من ثنائية (الرؤى والخيال).

فإذا كان استحضار رموز الأنبياء، والرسل، والقصص الديني، يعزز موقف الشاعر المتألم لحال البلاد والعباد؛ فإنه في مستوى ثان يؤكد على إيمانه الراسخ بالعدالة الإلهية، ورغبته في الثورة والتمرد، وهو ما نلمسه بين الفينة والأخرى في بعض المواقف كقوله:(إنني العربري الشهيد الذي لم يمت في ربيع الغضب)، ثم أتبع ذلك بفاصلتين، وعلامة تعجب، ونقاط حذف. وفي ذلك دلالة الاستمرارية وتكرار التجربة، فتوالي الفواصل يساعد على إطالة زمن الفعل، وهو في ارتباطه بالتعجب، الذي يبعث بدوره على التساؤل المستمر، مع اتباعهما بنقاط الحذف، يشكل ما يشبه الحركة الدائرية التي تنتهي حيث تبدأ، وتبدأ من حيث انتهت.

فهو في كل مرة ينبعث قائما من رماد المحرقة، ماحيا فراسخ الوقت، رابطا ماضيه بحاضره، مستشرفا ما يستقبل من الزمن، منطلقا كطائر الفينيق نح وفضاءات الحلم الندى، ينشد الجمال والحب والأمل :(النخيل، الصنوبر، الزان، السنديان، الزنابق، الأقحوان)، (كثير، عزة، أراغون إلزا) (توج عيوني بلون الزنابق والأقحوان، يعود الحمام إلى شرفات البيوت).

هنا إذن يبرز الجانب الخفي من النص، وتنبري ما ورائية اللغة الرامزة التي تمنح التجربة فيضا من الدلالات الخفية، وترحل بالمتلقي إلى عالم الشاعر الصوفي، بل

وتضعه في حضرة موكب طقوسي يلغي فيه الشاعر زمن الفناء الدنيوي، ويسم وإلى عالم الحلم، عالم الخلود والسرمدية أين يبتعد عن الطبيعة البشرية الفانية، في محاولة لتعويض النشوة المفقودة في واقعه، وتحويل الألم إلى لذة لا تنتهي.

ولعل الشاعر في استحضاره المكثف للرموز الدينية والتراثية وتمثله بها، بل وفي بعض الأحيان تماهيه في شخوصها؛ أراد أن يدفع بالنص إلى منطقة الغياب والاحتمال الدائم، بإمكانية تخاص الإنسان من زمنيته، وجسدانيته الزائلة وأن يرتقي سلم التصوف ناشدا المثال الذي لا ينتهي.

وبذا نصل إلى الصورة الكلية في نص القصيدة، والتي تشكلت بفعل تشابك الصورة النفسية للشاعر مع خصوصية التجربة، ليتحول فعل السقوط إلى صعود إلى سدرة المنتهى، ويتحول الموت إلى عتبة أولى لحياة دائمة، وينتقل الشاعر من كائن بشري إلى نبي يستقي كماله من الذات الإلهية، فيبحث من خلالها عن مقاليد التجدد الدائم، والحركة المستمرة، ويتجاوز الشعور بالفناء والعدمية اللذين سيطرا على الإنسان المعاصر؛ إلى إحساس بالتحرر من قيود الجسد، وانطلاق الروح النبية عبر فضاءات الحلم. يقول الشاعر في المقطع الأخير من القصيدة :

يسألونك عني. .
قل إنني تشبهت بالنخل ؛ما مت. .
ما ينبغي أن أموت !
أتسامى كما الروح، فوق الرياح، وفوق الزمان
وفوق المكان، وفوق الحكومة والبرلمان،. ..
وسوف أحط من الملكوت. .
سأعود غداة تزلزل تلك الممالك زلزالها
وجبال الزبربر تخرج أثقالها !
ويعود الحمام إلى شرفات البيوت ! [1]

[1]-يوسف وغليسي، تغريبة جعفر الطيار، ص32.

3- الرؤية الصوفية للموت في نص :

النحلة والغبار لعثمان لوصيف .

1- قراءة أولى في النص .

2- باطنية الإيقاع .

3- الرؤيا الصوفية للموت في قصيدة النحلة والغبار:

3-1- قراءة أولى في اتجاه النص:

أفرزت تلك الرغبة الملحة في ارتياد تجربة جديدة تستجيب لشروط الحداثة في الشعر الجزائري المعاصر؛ خروجه من دائرة الضيق إلى فضاءات تستوعب واقعه بكل تراكماته الثقافية، والاجتماعية، وحتى السياسية. وترسم أمامه أفقا حالما، طعمه المبدع بجماليات راح ينقب عنها في ثنايا التراث من جهة، ويصبها في قالب حداثي منفتح على إمكانات فنية هائلة من جهة أخرى.

فكان ذلك الوهج الصوفي النبع الصافي الذي استهوى الشاعر عثمان لوصيف، فراح يغرف من مناهله، ويستعير طقوسه، ويرتقي في سلمه ليبلغ أعلى درجات الوجد الإلهي الخالص. وهو في ذلك كله يتكئ على لغة تخفي هويتها وراء أستار الرموز الصوفية.

إن قصيدة "النحلة والغبار" تعمل على مشاكسة قارئها من أول لقاء. فهذا المركب الاسمي الذي يطالعنا عليه الشاعر مع أول إطلالة لنا على عالم القصيدة، والذي يفترض أن يكون نافذة نشرف من خلالها على مقفل النص؛ لا يزيدنا في الواقع إلا رحيلا وتوهانا عبر ثنايا القصيدة.

والعنوان كما سبق وأن أشرنا أتى على شكل مركب إسمي بسيط : كلمتان معطوفة إحداهما على الأخرى، تربطهما علاقة سببية أ وعملية.

فالنحلة مخلوق بسيط يحمل من المعجزات الشيء الكثير، ولعل أهمها على الإطلاق: إنتاج العسل، هذا الأخير يشكل عنصرا مشتركا بين المعطوف والمعطوف عليه. بيد أن الغبار هو ذرات أو جزيئات توجد بالطبيعة، ولفظة غبار في جانبها القاموسي هي ما يبقى من التراب المثار. وتستعار مع الإضافة (غبار الطلع) للدلالة على تلك المادة التي تقوم النحلة بتجميعها، وتحويلها إلى ذلك السائل العجيب المعجز.

حتى هنا يبقى الغموض يكتنف العنوان، فعلى الرغم من ارتباط النحلة منطقيا بجمع الرحيق وتحويله؛ لا يمكن أن نجزم بدلالة الغبار عليه. وهنا يجب أن نقتحم النص لإزالة

هذا الإبهام.

إن الملاحظة الأولى التي نصدر بها عند ربط العنوان بالمقطع الأول من النص توهم القارئ بألا علاقة تجمع بينهما، بل بانفصال سياقيهما، لكن ملاحقة الدوال المركبة لهما تجعل القصيدة تتدرج شيئا فشيئا نح والتلاحم والارتباط النصي الدلالي، بين العنوان والنص الموازي له. ولا شك أننا سوف نعتمد في قراءتنا هذه على التقطيع النصي الذي اعتمده الشاعر لتحديد معالم التجربة في القصيدة.

- 1 -

يحمل المقطع الأول من القصيدة مشهد شخص تائه، يائس، يسير دون وجهة، ودون هدف، يحدث نفسه، يقف دون غاية، أ وشريعة تحكمه، يكابد الموت، يتحدى النار، يقف في وجه العاصفة، ويتساءل: من ذا الذي يرضى بالهزيمة؟ بل ويبقى محاذيا لها لا يبرحها:

لكأنه القارعة...
كان يخترق موته مرتطما بالحجارة والجماجم
تتفسخ الساعات بين يديه
وعبر خطواته تتهشم التواريخ
وتنتحر المسافات
غمغم: أتسربل بالإشارات
غمغم:أعتنق النار
أمتشق الغواية
ثم استدار إلى العاصفة
من الغريب الذي يتفيأ فسيفساء الهزائم ؟
من الذي يتبطن غيابات الليل وحده

ويطارد في الديجور حباحب اللحظات ؟

من ينحت في السر مدائح الغبار ؟[1]

والشاعر هنا يوازي المحنة التي يعيشها بطله ببئر يوسف عليه السلام، فيستحضر الغيابات والوحدة، وينوب عن البئر الليل لتشابههما في العمق والظلمة، مثلما يشبه هذا الشخص يوسف في الوحدة التي يكابدها في الجب، وفي ذلك محاولة استشراف لما يمكن أن يؤول إليه.

وفي نقلة مفاجئة وبعد مجموع السؤالات المفتوحة على المحتمل؛ يقوم الشاعر برصد بعض ملامح هذا المتساءل عنه، غير أنها تبقى ملامح باهتة موغلة في الغموض، لا يمكن القبض عليها بشكل قطعي، إنه شخص يتأرجح بين العقل والجنون، بين اليأس والأمل، بين الانطواء على نفسه والانفتاح على الفضاءات الحالمة، ويمكن أن نرصد ذلك من خلال الجدول التالي :

[1]- عثمان لوصيف، براءة، دار هومة، 1997.

العبارة	العقل	الجنون	الأمل	اليأس
ها أوغل في أرخبيلات الملح				+
وراح يقرع صنوج الشهوة			+	
ما حيا فراسخ الوقت ولوثة المعالم			+	
متدفقا في صبواته. .مفتوحا على الفضاءات. ..			+	
هل ازفت الآزفة ؟				+
دخان يغشى سماء الوجوه				+
وقف على حافة النزيف وحملق أمامه				+
فجأة أحاطت به جحافل الدنيا وسددت إليه الحراب				+
كيف يمكنه ان يرد الرجوم واللعنات ؟	+			+
كيف. .كيف يتفادى الطعنات ؟	+			+
صرخ في صمت				+
عض على أسنانه الجائعة				+
ضرب الأرض بقدميه حتى ارتجت الآفاق		+		
انفجر في كل الاتجاهات		+		
أيكون للمعتوه أن يزرع النطف في خمير السدائم؟	+	+		
أيكون له أن يفض خزائن الريح؟		+		
يسرح الأنواء؟		+		
يغير مجرى الأشياء ؟		+		
حدقوا إنها القارعة.			+	
النسبة المئوية	%13.63	27.27%	13.63%	45.45%

إن الملاحظ عن تصنيفات هذا الجدول أنها طبعت بسمة اليأس بنسبة 45.45%، واليأس صفة تطبع كل نفس هائمة ضائعة لا تعرف قرار، وصاحبنا قد أوغل في هذا الضياع حين سافر عبر أرخبيلات الملح. وهنا نرجع مرة أخرى إلى التعريفات المعجمية، فالملح هو مادة طبيعية إذا توفرت بنسب عالية في محيط ما تفقده خصوبته، وتسلبه الحياة وبالتالي تدفع به إلى الموت المحتوم.

ويأتي اليأس مرادفا للموت أحيانا فالإنسان الذي لا أمل له ولا غاية، والذي يركن إلى اليأس إنما هو حي /ميت، وهو الأمر الذي تؤكده النسبة الغالبة لأسطر القصيدة، حيث تختص بمعجم لفظي تلتقي خيوطه جميعها في نقطة موحدة هي الألم واليأس :(دخان يغشى الوجوه، حافة النزيف، سددت إليه الحراب، الرجوم واللعنات، الطعنات، القارعة)

فالدخان من اللهب، والنزيف يعني الجرح، والحراب للقتل، أما الرجوم واللعنات، فتصب على المغضوب عليهم، وتوجه لهم الطعنات، فتصل بذلك إلى النهاية المفجعة؛ الموت الأكيد.

وغير بعيد عن هذا المعجم يتشكل معجم آخر يلتقي مع سابقه في نقطة النهاية وهو معجم الجنون، والذي يمثل ثاني أعلى نسبة من حيث الحضور، أين يختار الشاعر لصاحبه صفات توحي بالاضطراب وعدم التوازن إنه شخص :(يضرب الأرض بقدميه، ينفجر كالبركان...) وهو بذلك لا يمثل شخصا سويا بل ويصرح شاعرنا أنه معتوه حين يتساءل إن كان بإمكانه القيام أمور معجزة :

أيكون للمعتوه أن يزرع النطف في خمير السدائم؟
أيكون له أن يفض خزائن الريح؟
ويسرح الأنواء؟
أويغير مجرى الأشياء ؟ [1]

والشاعر لم يورد السؤال للاستفسار فعلا، فه ويعلم أن بطله لا يمكنه القيام بذلك، وإنما جاء السؤال إنكاريا، يفيد إثبات الصفة عليه (صفة الجنون). وبالتالي نخاص مما سبق إلى أن هذا الشخص أراد: (زلزلة الأرض، تفجيرها، فض خزائن الريح، تغيير

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص23

مجرى الأشياء...) وهي إرادة لا تستوعبها طاقة البشر فتتحول بذلك إلى ضرب من الجنون.

وقد ألحقت العرب الجنون بالموت(*) فذهاب العقل يستلزم فقدان التوازن والتحكم في الذات، وهذا يفضي إلى انعدام فاعلية الفرد فيصير إلى موت في الحياة.

إن شخصا يغلب جنونه (خياله) على عقله، ويأسه على أمله لشخص يحمل نفسا حساسة وليس أقرب إلى هذه الأوصاف من الشاعر.

ثم إنه ومن جانب آخر كانت العرب تعتقد بوجود شيطان قرين للشاعر يلهمه ما يقول: وهي الصفة ذاتها التي ألصقت بالرسول (ص) عندما بعث بالقرآن فاتهموه بالساحر والمجنون والشاعر ذلك "لأنهم لا يجدون شكلا أسمى وأميز للتعبير والكلام والإبداع خارج الشعر"(1).

وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أن الجنون صفة لصيقة بالشاعر، فالشعر لا يكون شعرا إلا إذا اخترق حدود المعقول، وسبح في فضاءات ليس يدركها غير الشاعر، فيرسم الواقع بريشة الفنان الحالم الذي ينظر بعين ثاقبة، فيبرز ما غاب عنا، ويلون ما شف في حياتنا أو قتم، وقد يستشرف ما سيكون، انطلاقا من واقعنا، فيتأرجح بذلك بين الجنون والعقل، بين الخيال والواقع ويرسم الحياة بشكل لا تكون عليه إلا في عوالم الشعر.

****

-2-

إن ما طرحناه في قراءتنا للجزء الأول من القصيدة سيكون نقطة بدئنا في تقصي الجزء الثاني منها، من منطلق أن القصيدة الحديثة تتبنى فكرة الدفقة الشعورية، بحيث يكمل كل جزء منها الجزء السابق له، ويسهم في فهم الجزء اللاحق.إنها كل متكامل من المدلولات التي تتعالق فيما بينها.

ففي هذا المقطع عاد شاعرنا لذكر نحلته التي أشار إليها في العنوان، ثم أسقطها

(*)-أنظر مادة: مات من المدخل .

(1)-محمد علاء الدين عبد المولى، وهم الحداثة، ص111.

على مستوى المقطع الأول من القصيدة.

النحلة هي إذن مخلوق مثابر نبيل، يصنع على صغر حجمه - المعجزة، تتنقل من زهرة إلى أخرى لتجمع إكسير الحياة (الرحيق)، إلا أنها في قصيدتنا تنتقل بين الموتى لا بين الزهور، فنحلة لوصيف ليست نحلة عادية، بل هي نحلة تأخذ جانبا كبيرا من الرمزية وهذا ما أكدته الأسطر الموالية من القصيدة :

نحلة تطن بين الموتى
نحلة تشتعل شغفا وغواية
نحلة الماء واللهب
نحلة المواجع والمواويل
نحلة الجنون
الجنون
الجنون[1]

إنها تشتعل شغفا وغواية، إنها نحلة الماء تارة، واللهب تارة أخرى، وللمواجع والمواويل طورا، إنها نحلة الجنون. وقد توقفنا عند المدلول الذي أخذته لفظة الجنون وقلنا أنها لصيقة بشخص الشاعر في هذه القصيدة ومن هنا ندرك أن نحلة عثمان لوصيف /نحلة الجنون، ما هي إلا القصيدة فهي وليدة الكتابة والثورة (الماء واللهب)، سديمية المواجع، تتسربل في رداء الشغف والغواية، ترفع راية الجنون شعارا لها. وما الموتى الذين تطن بينهم سوى تلك القلوب والضمائر الميتة، وأولئك الذين انعدم فيهم الإحساس.

يصور لنا مايلي من النص؛ النحلة /القصيدة، النحلة/ الإبداع وقد أعياها الصد، وأتعبها النكران، فاستسلمت للحلم، وفي رؤاها كشف، واختراق للواقع إلى ما وراءه، إنه إبداع فيه تجل" للغيب خارج الترتيب أ والتسلسل الزماني، وخارج المكان المحدود وامتداده"[2] يقول لوصيف:

---

[1]- عثمان لوصيف، براءة ، ص23.

[2]- علي أحمد سعيد، الثابت والمتحول، صدمة الحداثة، ص167.

تطن النحلة طوال النهار وطوال الليل،

وحين ينهكها الطنين تسدل شفقا ورديا على جبينها

وتستسلم لرجفة البروق،

تحلم النحلة،

تمزج حلمها بالينابيع...

ورأت فيما يرى النبي

وفي اللحظة القصوى،

أرضا تتمزق أحشاؤها

فيطلع الفردوس من أعماق الاعماق،

رأت رفارف وأنوارا

جداول وأزهارا

ورأت ما رأت[1]

يؤكد لنا لوصيف مرة أخرى أن هذه النحلة ما هي إلا القصيدة، حين يقول: ورأت فيما يرى النبي. إذ للنبوة خيوطها التي تتشابك مع الرؤى، والرؤى بدورها تتقاطع مع الشعر، الصوفي، حيث يبحث هذا الأخير دوما عن اللا محدود، ويرحل نحو المجهول /الغيب، فيما يتجاوز الواقع إلى فضاءات الحلم، فالذات الإنسانية، تسعى دوما إلى إدراك معادلها الروحاني الذي يتجلى في أشياء الحقيقة"[2] ومن هنا يلتقي الشعر بالنبوة كونه نوع من الإلهام يصدرعند حالة شعورية معينة، ويحمل هاجسا معينا، وبلغة خاصة ليست كلغة البشر العاديين.

إن نحلة الشاعر/الإبداع رأت في حلمها، أرضا تتقطع أوصالها، وتتمزق أحشاؤها، ومن رحم هذه الأرض الممزقة تنبثق أنهار وأزهار وجداول،. ..غير أن الحلم يتحول إلى فاجعة، فتستفيق النحلة/ القصيدة على الألم والدمار والمرارة، تستيقظ على الموت الأجاج، وقد اختار الشاعر للتعبير عن هذا معجما استقاه من واقع مرير تتخبط فيه الأمة، يوحي

---

(1)- عثمان لوصيف، براءة، ص23.

(2)-محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003، ص31.

بالموت والدمار والألم: (سبخة، بوار، حسك، حنظل، صبار، خريف، أوراق جافة، مجاعات...).

بل وحتى الشحارير لم تعد تشد واللحن العذب، وأصبحت تتحدث عن أقفاص حديدية، وفراشات محنطة، ولعل هذا الشحرور هو أحد هؤلاء الذين نذروا أقلامهم لكشف الحقيقة المغيبة، وأن هذه الأقفاص، ما هي إلا الرقابة التي فرضت لشجب الكلمة، وقتل الحريات.

إن حلم هذه النحلة /القصيدة يشوبه نوع من الضبابية والتعتيم، بحيث لا يحيلنا السطحي منه على دلالة عميقة، بيد إن المتمعن في جوهره وأبعاده التي يرسمها سيصل حتما إلى عمق التجربة. إذ بقدر ما يحمل هذا المخلوق من روعة في الخلق، يحمل أيضا نوعا من القداسة التي أضفاها عليه القرآن. وهو بخلفياته هذه الممتدة في المجالين المادي والروحي؛ يبحر فيما لا نهاية من الدلالات التي تتعالق في كل مرة مع جانب معين من الحياة، لتشكل مجالا ذو طبيعة زئبقية تسمح للشاعر والقارئ معا بالإنتاج المستمر للنصوص، وتصبح القصيدة صالحة لكل زمان وكل مكان بقدر تغير التجارب، واختلاف السياقات، وهو الأمر الذي تحمله النبوة(*).

ينتقل الشاعر إلى الحديث إلى نحلته/القصيدة؛ فينعتها بالزائغة، والملعونة، والمعذبة وفي ذلك إشارة إلى ضياعها في غمرة الأزمة. فطوردت ولاحقتها اللعنات جزاء زوغانها، إنها المعذبة الباكية سميرة الشاعر في وحدته رفيقته في الزوبعة :

أيتها النحلة الزائغة
أيتها الملعونة
أيتها المعذبة
أنت. .يا أميرتي في الوحدة

(*)-نتحدث عن النقاط التي تتقاطع فيها النبوة والإبداع كرغبة تغيير الواقع مع اختلاف في مصدر الإلهام فالأول الهي، أما الثاني نابع من رؤيا الشاعر الخاصة ، بيد أن القرآن تنزه أن يكون من صنع بشر.

ورفيقتي في الزوبعة[1].

وللنداء دلالة الوحدة والضياع والوحشة والفقد، فهو يعكس حاجة الشاعر إلى من يشاركه همومه، وهو على هذا–النداء- يرتبط في نصنا بالاستفهام الذي يخرج بدوره إلى التعجب، فنلمس في ذلك تموجات شعورية تراوحت بين إحساس بالمرارة والفقد، وأمل تحمله تلك السميرة التي سطعت في ليله الحالك. والتي راحت تشق في الصخر الأصم فضاءات للحلم. يقول الشاعر :

كيف سطعت في هذا الليل الحالك ؟
كيف سفحت عريك على الجبال،
وأعطيت البحر غواياته،
والنهار وهجه البريء ؟
يا ممتلئة ولها وصبوة
يا ضائعة في الضباب
يا مجنونتي
تتوهجين فينا وهجا وعشقا
وعلى شفتيك ملح
وفي بؤبؤيك حريق
وأنت تحفرين في الصخر الأصم فضاء
من خلفه فضاء
من خلفه فضاء

إن الشكل الذي أخذته هذه الأسطر الأخيرة من المقطع يجسد رقصة النحلة في تواصلها مع غيرها من النحل حين العثور على مصدر للرحيق، ولعل لوصيف له ما يبرر كتابة المقطع بهذا الشكل، فنحلته تتواصل مع كل عناصر الطبيعة (الجبال، الليل، البحر، النهار، الضباب، الصخر، الفضاء) وتضفي عليها إشراقة، وعذوبة، وبراءة حينا، وغواية وعشقا أحيانا.

---

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص 25/24.

****

-3-

يدعونا الشاعر في هذا المقطع من القصيدة إلى الإنصات إلى حديث الريح والشجيرات الصغيرة حين تفجعها بموت الأمل والحب (النغم)، بالتوهان والضياع، بضلال حجب الرؤية، بأمة راحت كثكلى تبكي أمجادها وتنبش في ماضيها علها تجد ما يؤاسيها في محنتها :

أنصتوا ماذا توشوش الريح للشجيرات النحيلة
هذا المساء :
مات النغم وانتحرت البحيرات،
صدئت المسافة واغبرت الخطوط،
تاهت الخطى وماج السراب على المدى.
وها نحن من دمنة إلى دمنة
ومن رماد إلى رماد
نبكي الضواعن من أحبابنا
ونستنطق الخطوط والأثافي،
وهذه الصحراء تهدر في أعماقنا
كناقة مجنونة [(1)].

ها هو يستوقف ذلك المتشرد ويناجيه، إنه المتشرد الساطع رغم ظلمته والمظلم رغم سطوعه الحامل على عاتقه كل الفجائع والخيبات الراحل في فضاءات الأبجدية.

ولعل لوصيف هنا يقصد الشاعر الذي يحمل قلمه وشعره هموم أمته، ويعاني ما يعاني حتى كأنه يتشرد ويتصعلك على دأب شعراء الجاهلية، وتأتي هذه التسمية محملة بدلالات التمرد والثورة والانعتاق من ربقة الحصار :

أيها المتشرد بين القبائل
الساطع ظلمة. .المظلم سطوعا

[(1)]- عثمان لوصيف، براءة، ص26.

يا المدجج بالخيبات والهزائم

(....)

هبنا شظية من بروقك

وآية من صواعقك

وازرع فينا شارات ناموسك

ولهب أغانيك

حتى نخترق هذا النفق الجليدي.

ونخرج من عصر الكهوف والحجارة(1)

يتأرجح المعجم اللغوي لهذا المقبوس الشعري بين حقلين دلاليين يكادان أن يكونا متناقضين هما: حقل الثورة والعنفوان: (الساطع، شظية، بروقك، صواعقك، ناموسك، لهب، نخترق، نخرج). وحقل الخيبة واليأس (المظلم، ظلمة، الزمهرير، الخيبات، الهزائم، المتشرد...)

ولا شك أن المراوحة بين هذين الحقلين الدلاليين له ما يسوغه لدى لوصيف فه ويناشد المتشرد الساكن فيه أن يحارب الإنسان المغلوب على أمره(الشاعر نفسه)، وكأن الشاعر تتنازعه شخصيتان إحداهما ثائرة تسعى إلى التحرر والإنعتاق، وأخرى يائسة مستسلمة تكتفي بالحلم في زمن أضلت فيه الأمة طريقها وضربت في التيه سنين طوال.

يعود الشاعر مرة أخرى ويناشد هذا المتمرد المتشرد بين القبائل، وعلى خلاف المقطع السابق أين استجداه لهبا يذيب الجليد القابع فينا، أ وقبسا ودليلا تهتدي إليه قوافلنا، نجده هنا يطالبه بسفح (كلماته، طقوسه ومعانيه).

والسفح ينذر بكثرة القتل، وبالتالي سفك الدماء بقوة، غير أن لوصيف، لم يطالب متشرده بسفح دم، وإنما بسفح الكلمات والمعاني والطقوس، لأنها تجري من صاحبه مجرى الدم، فتنسكب بقوة، يقول لوصيف:

أيها المتشرد بين القبائل

اسفح كلماتك الأخرى

---

(1)- عثمان لوصيف، براءة، ص 26-27.

معانيك الأخرى

طقوسك الأخرى

وامنحنا شريعة تغير الأشياء

وتعيد صياغة الفصول

وهذه الجماجم المحشوة قاتا وخشخاشا

بعرا وصوفا

حشفا ونفطا

فجرها هباء

ثم فجرها هباء

وحررنا. .آه ! حررنا من عرف ملوك الطوائف

وسلطان شيخ القبيلة

أيها المتشرد يا حبيبي ! [1]

إن اختيار لوصيف للفعل سفح لم يكن اعتباطا، وإنما لأن هذا الفعل عادة ما يرتبط بالظلم والجبروت، وغالبا ما تكون الدماء المسفوكة دماء طاهرة نقية بريئة، وهو هنا قد حمل هذا الفعل شحنة دلالية خرجت به عن كونه فعلا مستنكرا؛ إلى فعل قد يصبح مستحبا إذا ما هو ساعد على تدفق الكلام البناء، المغير والمزكي للأرواح، والمطهر للنفوس من لوثة الشرائع المستحدثة، المحرر للبشرية من غطرسة الحكومات، وهيمنة الخوف.

-4-

يغرقنا الشاعر في المقطع الرابع من قصيدته في فيض من الأسئلة التي لا يبتغي إجابة لها، بل يرتكز إليها في نسج أبعاد التجربة لديه، فهذه الأسئلة المفتوحة " تتضمن النواة الدلالية في النص لأنها مشحونة بقوة إيحائية تستدرج القارئ إلى إكمال النص وتورطه في البحث عن عناصر الغياب من نواقص وإجابات"[2] يقول الشاعر :

---

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص27-28.

[2]- أسيمة درويش، مسار التحولات قراءة في شعر أدونيس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992، ص134.

موغلا في سهوه متلبسا بالرموز

نثر عقد الثواني بين يديه

وراح يحدق في البياض

لماذا رفرفت أهدابه للأشعة ؟

لماذا عبقت أنامله بالأغاني ؟

ولماذا انهمرت على مداره السنوات؟[1]

إن السؤال هنا هو إحالة على جملة من الأفكار المتصارعة في نفس الشاعر، والتي ألقت بظلالها على جسد القصيدة كنقاط مبهمة رامزة، تشكل منطلقات للقراءة تستدعي الانتقال من عالم لوصيف الداخلي، إلى عالمه الخارجي، أين أمعن في متتالية وصفية رسمت ملامح بطله، وأضفت هالة من الأسطورية عليه، فهو الذي:(يستبق الحتوف، ينسج الأفلاك من مواجعه، يتسلق غابات الفرح، يرفع صولجان الشموس، ويمتلك السماوات).

إن شخصا يمتلك كل هذه الصفات، لهو شخص خارق، ينأى عن واقعه البشري المغرق في الهمجية والدم، إلى عالم من التأليه الأسطوري.

وينتقل لوصيف بعد هذا من عالم الخيال والخوارق إلى الواقع، حيث يعاود التساؤل هذه المرة عن قواعد لعبة وصفها بالدموية :

من يختفي وراء هذه اللعبة الدموية ؟

من الرائي؟ من الساحر ؟من المجنون ؟

نجوم ترس وعلى ضفاف المدائح ؟[2]

إنها لعبة رسمت قواعدها بأحرف من دم ونار، لعبة اشترك في نسج خيوطها الكل دون استثناء، الأمر الذي دفع الشاعر إلى التفريغ في نحيب شاحب، نلمسه عبر توالي كوكبة الأسئلة المحملة بمفاهيم تثير تأملات في الواقع، وتستقرئ الحقائق، فالرؤيا والسحر والجنون جميعها تستدعي إلى الذهن دلالة الشخص الاستثنائي الذي يرى ما لا يراه غيره،

---

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص28.

[2]- المصدر نفسه، ص29.

أو الذي ينظر إلى ما وراء الأشياء.

فيأتي السؤال مفتوحا دون إجابة، بل ولا يسعى إليها، كونه يحمل رؤى الشاعر التي تستكشف التجربة الإنسانية، وتسكن في حركتها واصطراعها وتناقضاتها، وترسم نظرته إلى الواقع الأليم الذي آلت إليه البشرية.

إن لوصيف في هذا المقطع من النص يسعى إلى ترسيخ صفة الجنون على صاحبه من خلال ذلك التنويع في البث، حيث ينتقل من الكلام عن الغائب المفرد :(موغلا، متلبسا، راح، يخترق، يستبق،...)، إلى الكلام بلسان المتكلم:(من خلال التساؤل بلسان الأنا)، بعدها ينتقل إلى الغائب الذي لا يحمل تمييزا أ ونسبة: (يقال)، ومن ثم يرجع إلى الغائب المفرد: (يطلع، ه والميت بين الأحياء..)، فتأتي الفواصل الشعرية لديه متقطعة، مبعثرة لا واصل ظاهر بينها، غير أن المتمعن في النص سيلحظ تلك النبرة المتواترة لدوال الضياع والتوهان المستمرين. فسواء كان الحديث عن هذا الشخص الخارق الذي يتجاوز الطاقة البشرية في حركاته الأسطورية التي رسمها الشاعر له، أو الذات الشاعرة التي تحيا حالة من اللايقينية، والشك، وعدم الثبات، تأتي الصورة عائمة لا تتكئ إلى رابط، مشكلة بناء تشد جزيئاته رؤى صاحب النص، وينسجم مع التجربة النفسية له.

إن عدم الربط هذا الذي توخاه لوصيف في نصه، والذي يوحي باضطراب البطل وفقدانه للتوازن، عززه حضور بارز لمعجم لفظي قائم على لغة مسكونة بالتوترحينا والانفجار أحيانا، تعمل على إجلاء الصورة وتقويتها مثل: (الحتوف، رعشة، الشرر، الفانية، صليل، نار سديمية، تناسخت، اربدت، استبدت، المارد، زمجرت، الأعاصير، هبت الزلازل، ارتجاجات الصواعق، الرمح الطاعن...). الأمر الذي يصنع مشهدا يتطابق وواقع الشاعر الذي انطلق منه في رسم مأساته، ونلمس ذلك في السطرين الأخيرين من المقطع:

ولا يزال يفرغ الزمن من ساعته
ويبذر طفولته وه ويركض من غبار

إلى غبار

إلى غبار[1]

-5-

لعلنا سنقف وقفة خاصة عند هذا المقطع الخامس لأنه يشكل نقطة انعطاف في القصيدة، فإذا كان عثمان لوصيف قد حاول في المقاطع السابقة أن يقف وراء مرآة عكس عليها هموم (الآخر/الشاعر) في رمزية مغرقة بالكاد نلتقط إشارة تجعل هذا الآخر يتوحد معه، ويظهر ملامحه؛ فإنه في هذه اللوحة يخرج من خاف مرآته، متحدثا عن نفسه المثقلة بالمآسي والهزائم متسائلا عن جميلته التي احترفت الرقص بين الخرائب، في مزاوجة بين حقلين معجميين شبه متناقضين :

الحقل المعجمي لليأس	الحقل المعجمي للأمل
المأساة، وحيدا(2)، الهزائم، الشظايا، الفجائع، الانهيارات، الخرائب، الدخان، الهباء، الدموع، الساقطة(2)، السقوط(2)، غرز، أضافرك، الغيم، الطوفانات، الأنقاض، جنائز السحب، الرماد، المتاهة، الانكسارات الملاحم، الموت(2)، الاشتعال، الأفول، النيران، الفاجعة، تذرفين، الدامعة، الحجر المستنقع، النار، الرحيل، مطعونة.	نخب، حلمي، البهية، ترقص، مرصعة الأشجار، أحبك (2)، الأعلى، الغوص، القمم أرحام، المصائر، تنهضين، النسرين (مواويل الشفق) المشاعل، الرايات، (الجذور في الأعماق) الأفلاك، الجداول، النهارات، اليقظات، شلالات، النجوم، زهرتي، قمري سيدتي، فاتنة، الفصول، الأعياد، نبية، الميلاد الصعود، (3)ضفة، (2)، وميض (2)، الأغاني تتلألأ، (فيروزات الفرح) تزهر، أحبك، البهية ائتلافات، الضحى، لون، الآباد، النوافير، السماء، الأمجاد، شجرة، يمامة، الحنين.

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص 31.

إن عثمان لوصيف الواقف خلف المرآة مصورا آلامه وآلام من أحبهم في المشهد الأول من القصيدة، والذي غلبت فيه مآسيه أحلامه، ويأسه آماله، يقف في هذا المشهد عاشقا متيما، وعابدا متبتلا في محراب امرأة. يناجيها حينا، ويسائلها حينا آخر، وينعتها بأوصاف جليلة أحيانا، فهي البهية، وهي الرائعة، وهي الفاتنة، وهي الزهرة والقمر، إنها نبية الشاعر وملهمته في السقوط والاشتعال.

يتبين من خلال الإحصاء السابق لألفاظ الحقلين أن الأمل يشكل سمة بارزة في هذا المقطع الخامس من القصيدة، وذلك عكس ما جاء عليه إحصاء المقطع الأول، وهذا إن دل على شيء إنما يدل على أننا أمام ذات شاعرة انكسرت في ظل واقع مؤلم، وفي قمة هذا الانكسار راحت تبحث عن بديل ارتسم في شكل أنثى جميلة بكل ما تحمله من دلالات الحب، والدفء والنماء، "فالمرأة رمز مليء بالخصوبة والجمال استخدمه الشاعر واستطاع أن يبث مواجده، وهمومه من خلاله ويخفف من فاجعته؛رمزا كليا يمتص قلقه وتوتره"[(1)].

قد تكون هذه المرأة موجودة بالفعل، وقد تكون امرأة متخيلة تغرق في الغواية حينا، وترقى إلى درجات من القدسية أحيانا، وهي في الحالتين كلتاهما تكون حاضرة في القصيدة لتنقذ الشاعر من نير الاغتراب، وتأخذ بيده نحو الوصول إلى الجمال المطلق للذات الإلهية :

يا زهرتي في الرماد
ويا قمري في المتاهة
ويا سيدتي في الانكسارات[(*)]

إنها المتنفس الذي منه ينبعث عطر الأمنيات فتنفتح أمامه أبواب الأمل وتتكسر على أسواره الهزائم والآلام إنها الوحي والنبوءة :

[(1)]- عبد الغني خشة، تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر، ص165.

[(*)]- عثمان لوصيف، براءة، ص33.

يا نبية السقوط والاشتعال

الأفول والميلاد

الصعود

الصعود

الصعود[1]

فتحمل هذه المرأة/الأنثى دلالات التحول والانتقال من حال إلى حال؛ الانتقال من حال الضياع والتشتت؛ إلى حال التجدد والانبعاث والسمو، إلى عوالم النقاء والطهر والنماء:

لازلت تذرفين الأغاني

وبين أناملك تتلألأ فيروزات الفرح العربي

وتزهر الأزمنة[2]

وهي بهذه الدلالات تتخلى عن وجودها المادي لتتحول إلى كينونتها الرمزية كآلية دفاعية يقف الشاعر عبرها في وجه الموت بل ويتحداه وتشكل ثنائية ضدية في علاقتها بالفناء :

ها أنت تخلعين الأنقاض وتنهضين

ها أنت تصعدين من جنائز النسرين ومواويل الشفق

وها أنت تهبين بين المشاعل والرايات[3]

إن دلالة المرأة تنصرف إلى الاطمئنان، والدفء، والخصب، وفي كل ذلك تدب الحركة وتنبعث حرارة الحياة، الأمر الذي يجعلها منافية للموت في سكونه وتبديده للكينونة، ومن معادلاتها هذه له تبدأ رحلة الشاعر عبر فضاءات الحلم.

****

- 6 -

---

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص33.

[2]- المصدر نفسه، ص34.

[3]- المصدر نفسه، ص32.

لقد تحولت معشوقة لوصيف في هذا المقطع إلى مصدر لكل خير، ومنطلق لكل الأماني إنها العذوبة والحنان والخصب وبلسم الجراحات إنها الشمس التي أشرقت من رحم المأساة لتبعث الحياة في الأقاليم والأودية وتفجر الصمت :

ينبوع يتعالى تحت هسهسة الآل،
حجلة تسدل حنانها على عذابات السفوح
شجرة تعكف على أسرارها وتغزل خيوط الغيم.
قيثارة تنقط النمش على جراحات النارنج،
سبائخ نغم أخضر. .وشمس تطلع من أحشاء المأساة ! [1]

من هنا تنفرج المتاهات، ويظهر الوجه الصبوح لهذه الغادة، فيصرح الشاعر – وهو في غمرة الانتشاء ينشد النبوة والوحي- بحبها، وتنبري الحسناء في شكل قصيدة كانت تبحث وهي في أوج انكساراتها عن مؤلف يحتضر تبث فيه الحياة، وتسافر معه عبر آفاق الحلم الصوفي الرحب :

يستمطر النار النبية
ويصوغ من حين العناصر كيمياء الحضور
ومن قبس الكلمات آية النهار وخميرة المستقبل ؟![2]

إن اللغة الصوفية " تقف على عتبات الكون، تحاوره في نبرة موغلة في الشفافية، توحي بتلك الرغبة المتوهجة في تجاوز الاغتراب، اغتراب الإنسان عن ذاته وواقعه اللامرئي، محاولة أن تلغي الحدود الوهمية القائمة بين الأنا والمطلق "[3].

والقصيدة إذ ترحل إلى عالم التصوف، تنشد في ذلك إلغاء هذا الشعور بالاغتراب الذي يحسه الإنسان جراء ما يعانيه من تمزق إن على الصعيد الروحي أو المادي.

3-3-2- باطنية الإيقاع :

إننا وعلى اعتبار اللغة الشعرية لغة متحركة المبنى والمعنى، وهي في تحركها هذا

---

[1]- عثمان لوصيف، براءة، ص35.

[2]- المصدر نفسه، ص 36.

[3]- محمد لطفي اليوسفي في بنية الشعر العربي المعاصر، 153

تنفتح على فضاءات جديدة، ومدارات تشكل فيها الصورة الشعرية نقطة تلتقي عندها إيقاعات اللغة، مع فضاء النص فتخلق نغما يربط أوصال القصيدة، وينبعث عبرها في شكل أبعاد دلالية مختلفة ومتنوعة؛ نلج عالم عثمان لوصيف النغمي الصوفي انطلاقا من لوحة أراد لها الشاعر أن تكون محور قصيدته، ونقطة بدئها وختامها.

يقوم نص "النحلة والغبار"على حركية تنطلق من نقطة معينة، ثم تتقدم فيما يشبه حركتي المد والجزر تحكمها حركات داخلية، تعمل على توجيه النص وتنويعه. توجها المقطع الأخير أين تتكرر لازمة "مطر الأجراس"، فتعمل هذه اللازمة بالإضافة إلى إيقاعيتها على إضفاء نوع من الخلق المتجدد للنص، حيث تحمل الحركة حين تأججها إلى السكون، وإذاك يسترجع المتلقي أنفاسه ليبدأ من جديد في حركة تصاعد مع تصاعد النغمة.

قد نتساءل كيف لهذه العبارة أن تكون محرك القصيدة؟ هل استطاع عثمان لوصيف فعلا أن يجعل بؤرة تفجير قصيدته في المقطع الأخير منها؟.

سنعود وقبل الانطلاق في قراءتنا لهذا المقطع من القصيدة إلى عتبتها الأولى"العنوان"، لقد سبق وأن قلنا أن القراءة الأولى والسريعة للعنوان ومايليه من نص توهمنا بألا علاقة تربط بينهما (العنوان /النص)، إلا أننا سرعان ما نلمس ذلك التشابك بين جسم القصيدة وعنوانها، حيث يفصح الشكل الطباعي للنص عن حركة وتموج عل مستوى المقاطع السبعة، فيما اصطلحنا عليه حركة "المد والجزر"، وهي صورة تقترب إلى حد بعيد من الصورة التي رسمها العنوان، فهذا الأخير يضعنا أمام مشهد طبيعي لهذه الحشرة الصغيرة التي تحركها الغريزة الربانية التي بثت فيها في سعيها إلى جمع الرحيق من زهرة إلى أخرى، ولا يخفى علينا ذلك المنظر البديع وهي تقوم بتلك الرقصات المصحوبة بنغمة، والتي تشبه على حد ما حركات وطقوس المتصوفة في أقصى درجات التماهي ونشدان التوحد بالذات الإلهية.

إن إغراق العنوان في هذه الرمزية جعله يمتاز بكثافة دلالية تنفتح على عالم النص فتتشابك مع دواله في نقاط يتحول معها – وفي كل مرة - مسار هذه الدوال داخل القصيدة، والتي –وكما سلف الذكر- أنها تتمظهر في شكل ثنائيات ضدية: الجنون والعقل،

الوعي والتوهان، الموت والحياة، الانكسار والتسامي، اليأس والأمل.

وهو (أي العنوان) في المقطع السابع من النص يلتقي مع المطر كمتحرك رمزي آخر، له صوته ووقعه الخاص في سمع المتلقي، الأمر الذي يجعله يرسم له صورة ذهنية تنتقل به من المحسوس المجرد، إلى المتخيل الإيحائي، والذي يلتقي بدوره-المطر- مع الصورة البصرية للمقاطع الشعرية ليشكل إيقاعا ونغمة تنقل المتلقي إلى حضرة موكب صوفي، راسمة أهازيجه وطقوسه التي ينشد المتصوف من خلالها الذوبان في الكل الممثل في الذات الإلهية، والفناء فيها وهي غاية يطلبها المتدرج في سلم الأحوال والمقامات.

4- ثنائية الحضور والغياب في نص :

رسائل لن تقرأها أمي ل : مالك بو ذيبة .

1- النص الحاضر .

2- النص الخفي .

4- ثنائية الحضور والغياب في "رسائل لن تقرأها أمي" :

4-1- عتبة النص الأولى :

تعد تجربة الشاعر الجزائري في فترة التسعينات تجربة مميزة خاصة من الناحية الفنية والجمالية، كونها تنطلق من واقع أثر أيما تأثير على نفسية المبدع، فراح يبحث عن بديل يبث من خلاله مواجعه وآلامه. ومالك بوذنية أحد الشعراء الذين عصفت تيارات الأزمة بأحاسيسهم فآثر-وفي نحيب مر وصل إلى حد يحسد فيه الموتى – أن يستكين إلى أمه، ويشك ولها ما يعانيه من تمزقات ومواجد وآلام.

ونحن في قراءتنا لقصيدة "رسائل لن تقرأها أمي" سنعرض أولا إلى قراءة في العنوان من حيث هو" إحدى الدوال الرامزة في الدراسة السيميائية، هذه الأخيرة التي تحيلنا إلى دراسة العلامة اللغوية من حيث دلالتها وعلاقاتها وتضادها وتقاطعها مع العلامات الأخرى"[1].

ويحمل عنوان القصيدة في طياته جملة من التساؤلات. فالمركب اللفظي له على بساطته يرسم نقاط استفهام يعززها حضور النفي، والنسبة، في تركيبه.

بدء؛ نتتبع عناصره كل على حدة :

رسائل: نقول أرسل، رسالة، وإرسالا : الشخص نقل معلومات عنه أو عما حوله إلى غيره سواء أكان ذلك عن طريق مكاتيب خطية أو رسائل شفوية أو صورة يحملها غايته أ وحاجته أو حتى بوحه إلى الآخر.

لن: أداة نفي ونصب واستقبال، تستدعي وجوب أمر ينبغي نفيه.

تقرأها: فعل وفاعل ومفعول به. وفعل القراءة بدوره يستدعي مكتوبا أو رسالة (نصا) لقراءته.

أمي: وتحمل دلالتين؛ الأم الحقيقية الوالدة، أو الوطن.

من هنا يمكن أن ننطلق في عملية التركيب الدلالي للمرسلة، فمالك بوذيبة نفى فعل

---

[1]-محمد كعوان، شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، ص24.

القراءة عن أمه، وفي ذلك إيحاء ضمني بأن هذه الرسائل كانت موجهة إليها، وأن هذا النفي يقع فيما يستقبل من الزمن، وذلك يدل على استحالة وصول هذه الرسائل إليها.

وهنا يكمن السؤال لما لا تصل هذه الرسائل إلى هذه الأم ؟هل لأنها غائبة ؟أم لأن الشاعر يرفض أن تصل إليها ؟أم هي ميتة ؟هذا إن كانت الأم المقصودة بفعل القراءة هي الوالدة. أما إذا كانت تحمل رمزا للوطن فما الذي يمنع الشاعر من وصول رسائله ؟ أهو العجز أم الخوف أم لأن هذه الأم لم تعد تصغي لأبنائها ؟!. لعل هذا ما ستجيبنا عليه قراءة نص الرسائل، بين نص حاضر وآخر يختفي خلف السطور.

4-2- النص الحاضر :

إن دلائل العنوان لا تحيلنا إلى شيء واضح المعالم، بل تضعنا في دوامة من الأسئلة التي لا تنتهي إلا وتظهر أخرى.

غير أننا وما أن نلج عالم النص حتى يسترعي اهتمامنا ذلك الجرس الحزين، والمسحة المأساوية التي تحملها الأسطر الأولى منه، فتبدأ تلك الهالة من الغموض التي تكتنفه في الانجلاء رويدا رويدا، حيث يبد ومضمون الرسائل، وتظهر معه الإجابات على الأسئلة.

يقول الشاعر :

تحطم في داخلي الإنسان
تحطمت في داخلي طفولتي
واكتملت فجيعة الحرمان
وصرت يا أماه
أحس بالمأساة
وأشعر بأنني مهرب من تربتي
كحطاب الحيطان[1]

يضعنا الشاعر هنا أمام لوحة مغرقة في السواد والمأساوية، صورة شخص يشرف

---

[1]-مالك بو ذيبة، عطر البدايات، منشورات اتحاد الكتاب، دار هومة، ط1، 2003، ص53.

على الهلاك بعد أن تحطمت آماله وأحلامه وتحطم معها ذلك الإنسان البريء براءة الأطفال، المعنى عناء المحرومين. لقد أصبحت المأساة تتلبسه وتخطف منه البسمة وتزرعه في أراضي اليأس والألم.

ينتقل الشاعر في الأسطر الموالية إلى شيء من التفصيل لمأساته، فيصرح بأنه يشعر بالضياع والتوهان، ويشبه نفسه بالطحلب الذي يحيا على الحيطان بدل التربة، في إشارة إلى نهاية وشيكة فالطحلب نبات ضعيف يموت باشتداد الحر وزوال الرطوبة.

لا يكتفي الشاعر بهذا الوصف لحالته بل يوغل في رسم تفاصيلها في صورة أشد وقعا على النفس؛ فإذا كانت حياة الطحلب القصيرة تشكل جزء عاديا من دورة الطبيعة فإنه يحس هذه المرة بالاستلاب، مشبها نفسه بنبتة رملية أخذت من محيطها، وقطعت سيقانها، وهي على هذه الحال تكون قد ماتت وتلاشت.

يكرر الشاعر عبارة" تحطم في داخلي الإنسان" تكرارا يبدو ولأول وهلة أنه يرج ومن خلاله تقوية المعنى. ذلك صحيح من جانب، إلا أننا إذا توقفنا عند الجملة الشعرية بشيء من التمعن سنجد أنها تحمل في مركبها فعلا تفجيريا، يجعلنا نرى ونلمس ذلك الحطام الذي آلت إليه نفس الشاعر المعذبة.

فالفعل تحطم بتشديد الطاء يحيل على أمر مهول مؤداه أن هذا الانكسار كان عظيما عظمة الشيء المحطم (الإنسان)، وتحطّم الإنسان هو أشد وأبلغ درجات الانكسار التي يمكن أن يعرفها البشر، ذلك أنه يعني موت الانسانية، الرأفة، الرحمة، الضمير، القدرة على العطاء، النخوة، الأمل، الحب، وبالتالي الضياع في صحاري اليأس والألم والموت في الحياة.

كل هذه الشحنات الدلالية التي يحملها هذا اللفظ راح الشاعر يعددها في الجمل الشعرية التي تلت هذه الجملة: (سفينة تائهة/الضياع)، (قاربا محطما/الموت في الحياة)، (أعمق الخلجان، اليأس) في نوع من التفريغ النفسي لهذا الألم :

تحطم في داخلي الإنسان
وصرت يا أماه
أحسني سفينة تائهة

أ وقاربا محطما

في أعمق الخلجان[1]

****

يواصل الشاعر في المقطع الثاني وصف الحالة المزرية التي آل إليها من حزن وانكسار لتلك الأم، والتي يبد وأنها غائبة أو مغيبة، فهاه ويناجيها ويخبرها بمأساته، بل إنه يؤكد لها أنها لو كانت تعلم ما يعانيه لسحبته إلى عالم النسيان، وما عالم النسيان إلا الموت الذي يجهل الشاعر حقيقته وطريقه بل وحتى عنوانه :

أماه

لو تعلمين كم أنا حزين

وكم أنا محطم الوجدان

لو تعلمين حجم ما أحمله في داخلي

من ألم الاحساس بالفقدان

لكنت يا أماه

أخذتني لعالم النسيان

لعالم ليس له عنوان[2].

إن الإحساس بالفقدان (فقدان: الأمل، الحب، الأمان) يورث الفرد نوعا من الهذيان القريب من الجنون، فتجد هذا المعنى يبحر في عوالم من الخيال، فلكأن روحه تنفصل عن جسده في لحظة الضياع القصوى، وترحل بعيدا عن هذا الموجود الفاني نشدانا للجمال، للحب، للخلود الذي يخلصها من واقعها المر.

وفي هذه الرحلة تتلاقح كل الأماني والأحلام، وتلتحم بالأساطير والخوارق، لترسم فضاء يسمح لهذا الأسير بالسفر عبره.

****

إن شاعرنا في الجزء الثالث من قصيدته يبث شكواه لأمه، ويخبرها أنه كان فتى

---

[1]-مالك بو ذيبة، عطر البدايات، ص53.

[2]-المصدر نفسه، ص54.

جميلا طموحا، تغشاه الفرحة والحبور، يهيم في الوديان؛ (في تناص مع النص القرآني (الشعراء) لينبئنا أنه كان الشاعر المجيد، والمغامر الذي يلون شعره بأعذب الألوان ويرتحل عبره إلى عالم الجن والخوارق. إنه وبكل جدارة ملك الملوك، وفارس الفرسان، تنحني له الهام وتوقره، وتعشقه أميرة الحسان.

تحطم في داخلي الإنسان

وكنت يا أماه

فتى جميلا رائعا لا يعرف الأحزان.

يهيم في الوديان

ويمتطي أرجوحة من قزح

تحمله إلى بلاد الجان

ومالك الملوك كنت/ فارس الفرسان

تحلم بي في خدرها

أميرة الحسان [1]

لقد استحضر الشاعر شخصيات ألف ليلة وليلة، مازجا إياها بقصص الشعراء العرب الفرسان، كامريء القيس وعنترة والمتنبي... في إشارة ضمنية إلى توقه لذاك الزمن الأصيل، زمن كان فيه الشاعر من سادة قومه وحكمائهم، إلا أنه يصطدم بالواقع المر الذي سقطت فيه الكلمة، واستعبد الإنسان، واستبيحت دماءه، وانهزم الفارس /الشاعرالذي قدر له أن يكبر في المأساة.

****

يحضر الموت بثقله وهمومه كخلاص للذات مما تكابده في الجزء الرابع من النص، فالشاعر ينقلنا إلى جو يتجلى فيه الموت كيد رحيمة، ومنقذ من مغبة الضعف والانهزام. لقد زف إلينا ب وذيبة نبأ وفاة جاره الجبان، وأخبرنا أنه لم يبكه، ولم يرثه، بل صرح بأنه يحسده لموته بعد أن تخاص لتوه من جبنه وأصبح إنسانا على حد قول الشاعر :

---

[1]-مالك بو ذيبة، عطر البدايات، ص54-55.

اليوم يا أماه

اليوم مات جارنا الجبان

لم أبكه، لم أرثه

كسائر الجيران

لكنني حسدته

لأنه الآن فقط

تخاص من جبنه

وأصبح إنسان[(1)]

إن الحسد الذي ذكره بوذيبة اعتراف صريح من الشاعر بأن الهزيمة والخوف يتلبسانه لدرجة جعلته يحسد الأموات. وهو بذلك ميت، فالعرب ألحقت الجبن بالموت لأن صاحبه ضعيف الهمة يركن إلى السكون مضيعا حقه وحق من حوله.

وشاعرنا المنكوب يمقت هذه الصفة ويرفضها، ولكنه لا يملك لنفسه بدا من أن يستكين إليه(الجبن)، وهو يعلم أنه الموت في الحياة، وأن هذه النفس الضعيفة التي لا تسعى إلى خير ينبذها الناس بل ويلعنها حتى الجسد الذي تسكنه :

حسدته لأنه بموته

تخاص من لعنة الجسد[(2)]

ومن الجبن ينقلنا الشاعر إلى صفة ذميمة أخرى هي البخل، فقد توفي له جار آخر أخبرنا ب وذيبة أنه كان يمقته، إلا أنه بموته أصبح يحبه. فقد تخاص حسبه من بخله بعد أن غادر هذه الدنيا، تاركا ما اكتنزه طيلة عمره الطويل لغيره.

إن هذا الشخص لم يختر الموت بإرادته، فمن أسباب البخل خشية الإملاق، والغفلة عن الموت. ورغم ذلك فشاعرنا أحب جاره بعد موته، لأنه تطهر من هذه الصفة الذميمة بالموت.

أما جاره الثالث فقد كان عجوزا وقد توفي أيضا، ولم يتوانى الشاعر في حسده

---

(1)-مالك بو ذيبة، عطر البدايات ص 55.

(2)-المصدر نفسه، ص56.

بدوره، فالمأساة أرغمته على ذلك.

وقد يأخذ العجز أيضا دلالة الموت، بيد أن الإنسان العاجز هو الذي لا يقوى على الفعل، غير أن العجز المقصود في نص بوذيبة قد يأخذ معنى آخر: هو عدم القيام بالفعل مع الاستطاعة فيجمع العاجز بذلك بين الجبن في خوفه من الفعل، والبخل في إحجامه على الفعل مع قدرته :

اليوم مات جارنا البخيل
أحببته في موته
ولم أكن أحبه في عمره الطويل
أحببته لأنه الآن فقط
تطهر من بخله الثقيل
اليوم مات جارنا العجوز
حسدته في موته
ولم يكن من عادتي أن أحسد الأموات
لكنها المأساة[1]

يبدو أن حسد الشاعر للموتى نابع من إسقاطه لحالهم في الحياة على نفسه، أو ربما كان يتكلم عن نفسه الضعيفة العاجزة أمام هذا الوضع المأساوي الذي يعيشه.

فلا شك أن المرآة التي تهشمت بداخله هي مرآة نفسه التي كانت تنعكس عليها كل هذه الآلام، فيراها ويعبر عنها، وهي إذ انكسرت؛ انكسرت معها إرادة الحياة وطغت على النفس الرغبة في الموت.

إن الشخص الحي/ الميت بعد أن تحطمت أمانيه على مرافئ الأيام، وضيع كل ما من شأنه أن يزرع الأمل في نفسه، أصبح يحسد الأموات. لأنه يرى في الموت الخلاص الذي يرجوه من حياة شقاء وعناء ويأس :

لكنها المرآة

---

[1]-مالك بو ذيبة، عطر البدايات، ص 56.

تهشمت في داخلي

فانكسرت إرادة الحياة

طوبى لكم يا أيها الأموات

طوبى لكم يا أيها الأموات[1]

إن أنا الشاعر النصي متمرد، ورافض لكل أنواع الخضوع، لذلك جاء مسكونا بهموم الذات ورغبتها الملحة في الإنعتاق من ربقة القيد المفروض عليها، والذي أراد لها الآخر/المستبد أن تستكين إليه. لذا جاءت الأنا محملة برغبة قوية في كسر هذا القيد، والإنطلاق عبر فضاءات الحلم، وهي ليأسها راحت تنظر إلى الموت كمخلص ومعتق بإمكانه أن يحقق لها أمل التحرر الداخلي أولا (المعاناة، الألم، اليأس...)، والخارجي (الاستلاب، الرعب، العجز،...).

4- 3- النص الخفي :

تأتي "القصيدة المعاصرة متسربلة بالغموض، يصعب النفاذ إلى عالمها دون جهد، بل إنها قد تبد وفي نظر القارئ المتعجل طلسما لا يمكن أن يفك رموزه إلا واضعه"[2].

فالذات المبدعة غالبا ما تختفي خلف هذه الرمزية، جاعلة من الإيحاءات والإشارات حوائل تسيج من خلالها المدلولات، "فالشاعر حين يستخدم الكلمات،. ..لا يقصد أن يمثل بها صورة لحشد معين من المحسوسات، بل الحقيقة أنه يقصد بها تمثيل تصور ذهني معين له دلالته وقيمته الشعورية "[3] ونص "رسائل لن تقرأها أمي" يرفع هذا الغموض بدء من العنوان، أين شكل هذا المركب اللفظي علامة يكتنفها الإبهام، تستلزم مؤولات عدة تعمل على إعطاء التجربة أبعادا أخرى تكون قد خفيت عند القراءة السطحية للعبارة.

إن الرسائل نص موجه للقراءة عادة، غير أنها في نص بوذيبة أخذت شكلا آخر كونها تصدر منه وتتوجه إليه على سبيل حديث داخلي يرشح بدلالات الحزن والألم،

---

(1) -مالك بو ذيبة، عطر البدايات، ص56-57.

(2) -محمد لطفي اليوسفي، تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر، ص 147.

(3) -عز الدين اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، دار العودة، بيروت، ط4، ص70.

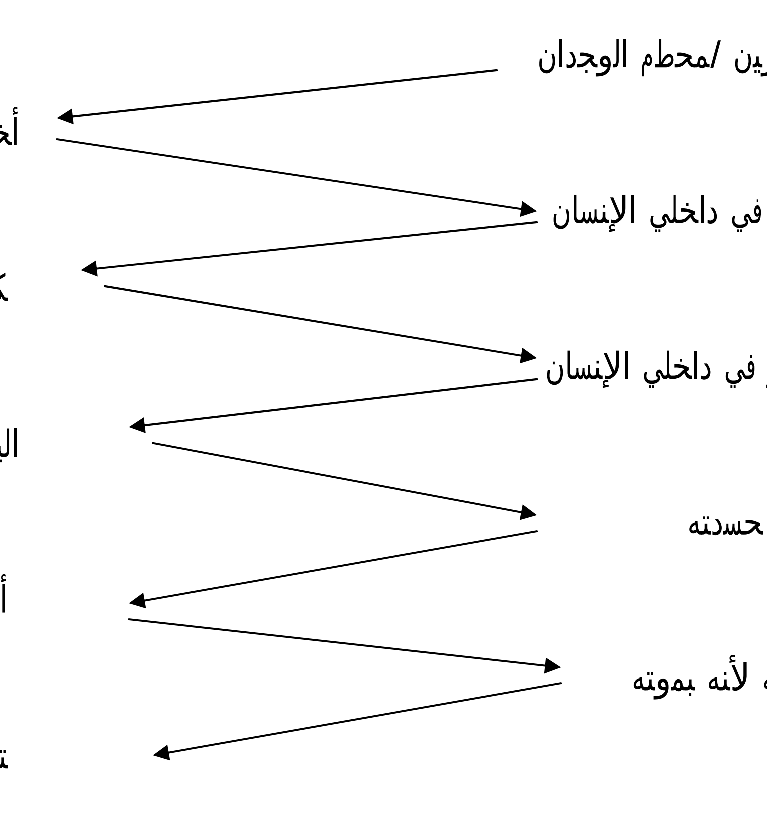
فالشاعر يشك ومواجعه لأم لا تصلها شكواه، وهنا يضعنا أمام نفس تعاني الوحدة والاغتراب في الوطن، وضمن الجماعة، إنه الضياع واليأس المحيط به، والذي يلقي بظلاله على كل جميل لديه، حتى أنه قد يتمنى الموت، بل ويحسد الموتى كونهم تخلصوا من لعنة الجسد، وابتعدوا عن عالم لم يمنحهم غير الأسى والألم.

والشاعر في بقية نصه ينطلق من الداخل إلى الخارج، محملا صوته المنبعث من الأعماق قدرا من إحساسه الذاتي بالمأساة، متجها بنا نح والآخر الذي يعيش المأساة ذاتها بكل أبعادها، فالإنسان المحطم الذي يقبع في داخل بوذيبة؛ ما هو إلا انعكاس للإنسان المحيط به:

(تحطم في داخلي الإنسان/ل وتعلمين ما أحمله في داخلي من ألم الإحساس بالفقدان /لكنني وفجأة كبرت في المأساة /انهزمت طفولتي– طروادتي /انكسرت إرادة الحياة...).

تحيل هذه العبارات جميعها على تأزم الذات الشاعرة، والمزق الداخلي الذي تحسه بفعل المأساة. الشيء الذي يجعلنا نرحل للبحث عن أبعادها- المأساة- خارج أنا الشاعر. فالمأساة لا تطغى على النفس من عدم، بل لا يمكن أن تعتبر مأساة إلا إذا نسج خيوطها واقع المبدع ومحيطه، وبالتالي شموليتها.

قد تشكل التجربة الفردية للشاعر بوذيبة في نصه؛ مرآة ينعكس عليها الوضع الإنساني العام، وما آلت إليه البشرية من دمار نفسي، وانهيار للقيم، يقابله غطرسة وجبروت تفرضه جهات أعطت لنفسها الحق في استغلال الآخر، وقتل الآمال فيه. الأمر الذي يجعل القصيدة تخرج من دائرة الذاتي إلى الغيري، من الحاضر إلى المغيب، ومن الباطن إلى الظاهر والعكس صحيح. فترتسم إرسالية تنبع من الأنا الشاعرة بدء من أول سطر، وتنتهي عند الهو/ الأنت؛ الذات الجماعية فتنساب العبارات مشحونة بدلالة العدمية والموت في الحياة، في حركة زئبقية تمتد من الذات إلى الكل ومنه تعود إلى الذات:



تشكل هذه العبارات مقاطع من نص القصيدة، وهي رغم ورودها بصيغة المتكلم المفرد (المرسل)؛ تحمل رسالة جمعية تتحدث عن انكسار الواقع الذي لا يكف عن اغتيال الأمل، واستباحة الإنساني، وتطويق المعقول، الأمر الذي يقتل قي النفس شغفها بالحياة ويدفعها نح والموت البطيء (الخوف، العجز، والتقوقع على الذات).

5- أغنية الموت وسلطة الزمن في قصيدة : القلب يرسم دورته لفاتح علاق

1- اطلالة على معجم العنوان .

2- شعرية الموت .

3 - سلطة الزمن .

5- أغنية الموت وساطة الزمن في قصيدة :القلب يرسم دورته :

شكل الموت في مرحلة التسعينات محور العملية الإبداعية للذات الشاعرة في الجزائر، ومنه انبثقت جميع الأساليب التعبيرية، إذ تعد تجربة الموت تجربة ثرية تتنوع بتنوع سياقاتها، ومن بين هذه السياقات التي تناولتها: النظرة الوجودية للزمن وعلاقته بالإنسان.

وقصيدة فاتح علاق "القلب يرسم دورته " تبنت في جانب منها هذه الفلسفة المتعلقة بمصير الإنسان، وحتمية الموت، وسلطة الزمن. ونعرض فيما يلي إلى هذه الثلاثية: الإنسان /الزمن /الموت في محاولة لكشف نظرة الشاعر، ومن ورائه الإنسان المعاصر إلى هذا الوجود الفاني، وهذه الزمنية التي تحكمه، في ظل ما يعيشه من إحساس بالاستلاب والعدمية من جهة، تعززه رغبة قوية في الإنعتاق من حصار زمنيته، والتخاص من جسدانيتة الفانية من جهة ثانية.

5- 1- إطلالة على معجم العنوان :

يقتضي الدخول إلى عالم القصيدة، معرفة بعنوانها وفهم للمرسلة التي يحملها، كونه يشمل قرائن توحي بما يتبعه وتزيل بعضا من اللبس عنه، فتسهل علينا ولوج النص، وتضعنا على عتبته. ونحن هنا سنعمل على الشرح المعجمي الذي نرى أنه قد يساعد في رسم معالم التجربة لدى الشاعر :

القلب : هو جهاز في الجسم البشري يبث الحياة في سائر الجسد بفعل الدم الذي يضخه إليه.

يرسم: بمعنى يخط أو يكتب.أما الدورة المذكورة فيبد وأنها الدورة الدموية المشكلة للحياة.

هذا إذا نحن أخذنا معنى القلب من الناحية الفيزيائية الطبيعية. أما إذا نحن نظرنا له على أنه مصدر العواطف والأحاسيس مثلما يعبر عنه العرف، وأنه كما أخبر عنه الرسول (ص) "مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله"، فالدورة التي يخطها هنا هي دورة الحياة بكل تراكماتها، وكل مآسيها وأفراحها، والقلب هنا يأخذ مكان

الفنان الذي يخط بريشته الواقع.

5- 2- شعرية الموت :

يستهل الشاعر قصيدته بحوار بين الأنا والآخر؛ آخر قد يكون الشاعر نفسه، وفي هذه الحالة يكون بصدد حوار داخلي (مونولوغ). وأيا كان هذا الآخر (شخص آخر/الشاعر نفسه) فالكلام جاء كنتيجة حتمية، أو كتحصيل حاصل لأمر ما لم يسبق ذكره. يقول الشاعر:

ميت أنت فاختر مكانك بين الخشب !!

جثة للطريق هنا

جثة للشعاب هناك

جثة للشجر

جثة للنهر

لا وقت للروح

لا وقت للطين

فادخل إلى جثة واحتسب!! [1]

تصدر القصيدة صوتا يعمق درامية الحدث، ويرسم أبعاد التجربة، فينقلها من دائرة الذاتي إلى دائرة أوسع تشمل تجربة الإنسان، وهواجسه، ونظرته للموت في زمن الاستلاب والعدمية، يعززه الذكر المتكرر للفظ "جثة" وما يجري مجراها في معجم الموت.

لقد استحضر الشاعر في نصه كوكبة من الدوال التي تدخل ضمن شبكة من الدلالات العاملة في فضاء الموت. (الخشب مثلا شجر اجتث وجفف وأعد للاحتراق، فينحدر بذلك نح والفناء والعدمية والتلاشي).

إن لفظ "ميت" الذي أورده الشاعر في مطلع القصيدة يأخذ دلالة الاستمرارية والتكرار المتصل بالمستقبل، فالموت آت لا محالة وأنك لن تفر من قدرك المحتوم، لذا فقد أعطى الشاعر لهذا (الآخر/الأنا) الحق في اختيار الموت الذي يريد، فعلى الإنسان ألا

---

[1] -فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص59.

يموت هباء، وليكن موته لأجل موقف أو قضية. فمادام الموت حتمية وأنه ليس مخيرا في ذلك، فعليه – على الأقل – أن يختار طريقة موته التي تناسبه.

كل شيء ينذر بالموت، كل شيء جثة هامدة، الطريق، الشعاب، الشجر، النهر...، وتوظيف هذه الملفوظات يوحي بعمق المأساة، فرغم أنها تدل على (الحركة، الخصب، العطاء، الحياة)، وهي جميعها تنافي الموت، نجد أنها قد عانته، مما يدل على حتمية الموت الذي أتى على الأخضر واليابس، وعبثيته، وعدم استثنائه لأي كائن حي :

هذا زمان الدم

قابيل يقتل هابيل

أوديب يقتل لاووس

فاهرب إلى جثة واحتجب !! [1].

قد نلمس هنا بعض التصريح المموه بأن المخاطب هو أنا الشاعر، حينما يأمر: "أدخل إلى جثة واحتجب"، وما الجثة إلا ذلك الجسد الخامل الذي أنهكته المحن، وانعدم إحساسه بذاته. فأضحى ميتا /حيا.

لقد تغير الزمان إلى زمن للدم، زمن للموت، زمن يجرؤ فيه الأخ على قتل أخيه(قابيل /هابيل)، والابن على قتل أبيه (أوديب /لاووس).

إن اللافت للنظر في هذا المقبوس هو توالي صور الإحساس بالأسى، والاحتراق، والضياع المفضي إلى الموت، أين يستسلم الشاعر له كسبيل للخلاص من وطأة واقع عقيم.

لقد صنع الشاعر المفارقة بتوظيفه للغة انزاحت دلالاتها عن معناها العادي إلى معنى أراد لها النص أن تتبناه، فالاحتجاب عادة ما يكون في البيت الذي تنصرف دلالته إلى الاطمئنان، والستر، والاحتماء إن من القر الذي تدفئه حرارة الدار، أو من الحر حين يأوي إلى ظل يخفف وطأة الهجير، أو إلى السكن الذي يمنحه دفء الأحبة، وفي كل حال البيت يبعث على الحب والأمان والدفء.

---

[1]-فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص59.

غير أن الدهشة هنا صنعها انتقال البيت من الحرارة والدفء إلى بيت جثة، فالشاعر يدع وهذا الآخر إلى الفرار من جنون الموت المحدق، إلى موت محقق، وفي ذلك دلالة على أن الموت قد عم كل الأرجاء ولم تسلم منه حتى فضاءات الدفء، والحب، والطمأنينة التي خيم عليها الرعب والخوف، فتحولت إلى ما يشبه الجسم الموات.

لعل مفهوم البيت هنا قد انصرف عن دلالة الفضاء الذي نسكنه إلى فضاء أوسع هو الوطن، بيد أن مدلول الدار لا يقف " عند الهم الفردي، وإنما يتسع ليشمل علاقات الجوار والاجتماع والمعاملات"[1] والأسطر الشعرية الموالية ترجح هذا المنحى يقول الشاعر :

هو الموت حط على حبة القلب

والليل سيف يحط على الجيد إما تعب !!

انتظر طعنة من هنا

وانتظر طعنة من هناك

أطلق رصاصتك الآن أ وفارتقب

قاتلا لا يراك[2]

إن توالى دوال الموت في هذه الأسطر عمق حجم المأساة، وشكل منطقة دلالية رامزة توحي بحالة يأس واضطراب، بل موت تعانيه الذات الشاعرة في كل نفس، ومع كل رمق، وبين اللحظة والأخرى، فأصعب موت قد نعانيه هو ترقب الموت.

لقد توسع الشاعر في رسم معالم الفوضى التي يعانيها عالمه والموت العشوائي المتربص بالفرد ومن ورائه الوطن، والأبيات بمجملها تحمل إدانة لجحيم الواقع الذي قتل فيه كل جميل.

فحين أورد علاق عبارة "حبة القلب " كان يدرك حجم المأساة، فالمركب على أنه يحمل معنى الحب، حيث عبرت العرب عن المحبوب بحبة القلب، وسويداء القلب،

---

[1]-حبيب مونسي فلسفة المكان في الشعر العربي قراءة موضوعاتية جمالية، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق سوريا، 2001، ص111.

[2]-فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص60.

وقرة العين. .. من حيث هي مراكز متخيلة يعزى إليها الحب. (القلب، الفؤاد، العين)، ولئن كانت العبارة تحمل إلى الذهن مباشرة صورة المعشوقة، فإن الفعل حط الذي أسند إلى الموت قد نزل على هذه المحبوبة في إشارة إلى أنه لم يأت إليها زاحفا، ولا هو انبثق من باطن الأرض، بل تنزل من أعلى وهنا يضعنا الشاعر أمام مدلولات ثلاث أخر:

* تصور الشاعر للموت من سباع الطير إذ نزل على فريسته الضعيفة.

* ارتباط الموت بملاك الموت المكلف من لدن العلي القدير.

وتتقاطع الدلالتان في كونهما تعبران عن موت حقيقي وطبيعي.

*أما الجانب الثالث من الدلالة فيشمل إحساس الشاعر بالضياع الذي خلفه موت الأمل والهمة والضمير والتآخي الغضب الرباني المسلط. ..كلها صور للموت في الحياة صور للاّإنسانية المرعبة. والهمجية العمياء، وهو في الحالات جميعها الموت المحقق على أرض الواقع.

لقد صور الشاعر مأساة الإنسان اليائس المترقب للموت المتربص به، وهو يعد اللحظات المتعبة المثقلة بالأسى، وكأنها سيف يهوي ليرسم نهاية هذه الحياة الحزينة. إنه عصر الجنون، عصر الموت الذي يتبدى في كل زاوية، عصر سدد حرابه نح وأمة ظلت سبيلها وعاثت بها يد الفتنة، فأصبح القاتل والمقتول فيها سواء. فكل يرتقب نهاية يجهلها وقاتلا لا يدركه.

إن حياة الفرد أصبحت أشبه ما يكون بالموت، تجتر يومياتها لغة الرصاص والدم وتصنع من عباءة القتل رداء يحجب نور الأمل، ويسحب الأحياء إلى عالم اليأس، والإحباط. يقول علاق: جثة للكلاب

جثة للذئاب

جثة للزهور

جثة للمطر

هي الأرض تنشق

والوقت ينشق

والعمر يهوي إلى حالق فانتصب ! [1]

يرسم المقطع حالة الذهول والحيرة والرعب الذي يعيشه الإنسان أمام آلة الموت التي تحصد الأرواح بشكل عشوائي، الكل يموت، القتلة الانتهازيون، البراعم، الأمل، بل حتى الحياة ذاتها تموت حيث عبر الشاعر عن ذلك بعبارة (جثة للمطر)، فالماء أصل كل شيء، وهو مصدر للحياة، وموته يعني النهاية ويا لها من نهاية !، فلا أمل بعدها في الربيع، ولا في الحياة.

لقد طال الشقاق كل شيء حتى الأرض والزمن :

هي الأرض تنشق

والوقت ينشق

والعمر يهوي إلى حالق فانتصب !.

لا وقت للندب

لا وقت للتعزية

هي الأرض تسحبنا للبداية[2]

إنها دورة الحياة التي يتوقف عندها كل مخلوق، العودة من حيث البدء، لقد أذن الموت في الأمة في عشوائية صارخة، موت الإنسان، موت الضمير، موت الأمل، موت الأحاسيس وذلك كله يبعث على النكوص إلى الذات لخلق قنوات يتحرر من خلالها الإنسان وينبعث عبر نشدان الأبدية والخلود، والذي لا يتحقق إلا بالاستسلام لقدر هو تقبل الموت برحابة صدر.

"فتعفن الواقع وانحداره لم يقابله إلا تخمر الذات وانكسارها، الأمر الذي أفضى إلى انفتاحها على حقيقة ذاتها كأداة لتخطي الأزمة، وخلق سبيل التحرر من اليأس"[3]:

اليوم أمر ولا باس بالموت إما سكب !!

فاصطلي دمنا أيها الرعد

---

[1]- فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص60.

[2]- المصدر نفسه، الصفحة نفسها.

[3]- عبد القادر فيدوح، دلائلية النص الأدبي، ص89.

أو فاعتلي صوتنا

للموت نحن فهل تهرب الروح مما كتب !!

هي الأرض تكمل دورتها

هو القلب يرسم دورية[1]

5-3- سلطة الزمن :

إن صورة الشقاء التي رسمتها القصيدة، والإحساس بدن والأجل، والاقتراب من عالم الموت الذي راح يعبث بكل شيء، تضعنا أمام نفس مستسلمة لحتمية الزمن، وإلزامية الفناء.

فقد تجلى الموت عند علاّق كعلامة مهيمنة تشغل مساحة واسعة من جسد القصيدة، وتبرز سلطة الزمن "التي اكتسبها – الموت - جراء طاقته الأسطورية في توجيه الحياة وتغيير أنماطها وأشكالها"[2].

فالذات الشاعرة المنحطمة في حمأة الجحيم الحياتي، والخراب الوجودي، ترفع راية الاستسلام أمام الموت كمتنفس للقلق الذي يحاصرها. حيث يصور الشاعر بشكل درامي النهاية من خلال الإحساس المفجع بموت الزمان والمكان، موت الطبيعة والجمال، موت يطل من خلال كل منعطف، وتطل معه الأنا الشاعرة "كشاهد أو مشاهد لا تطول وقفته إنما يستريح قليلا"[3].

لقد حاول الشاعر أن يختزل الواقع في لحظات تدور جميعها في الزمن الحاضر، لحظات ترسم الحقائق، وتنغم الأفكار، وترحل بنا وراء الأشياء، لتقودنا إلى معرفة يقينية الرحيل وحتميته، في قالب يبرز ذلك الصراع الداخلي الذي يعانيه الإنسان، والصوت الذي لا يكف ينبعث عبر يأس فردي "من إيقاف حركة الزمن الحادة، واختطافها للذات منحدرة بها نح والهاوية (...)إحساس الأنا اليقيني بالنهايات يصدره الشاعر لإقناع إحساس الهو/الآخر بالاستسلام والإقرار بالحقائق النهائية "[4].

---

(1)-فاتح علاق، آيات من كتاب السهو، ص61.

(2)-يحي شايف ناشر الجوبعي، إشكالية المعنى في الشعر العربي، ص 162.

(3)-وليد مشوح، الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، ص259.

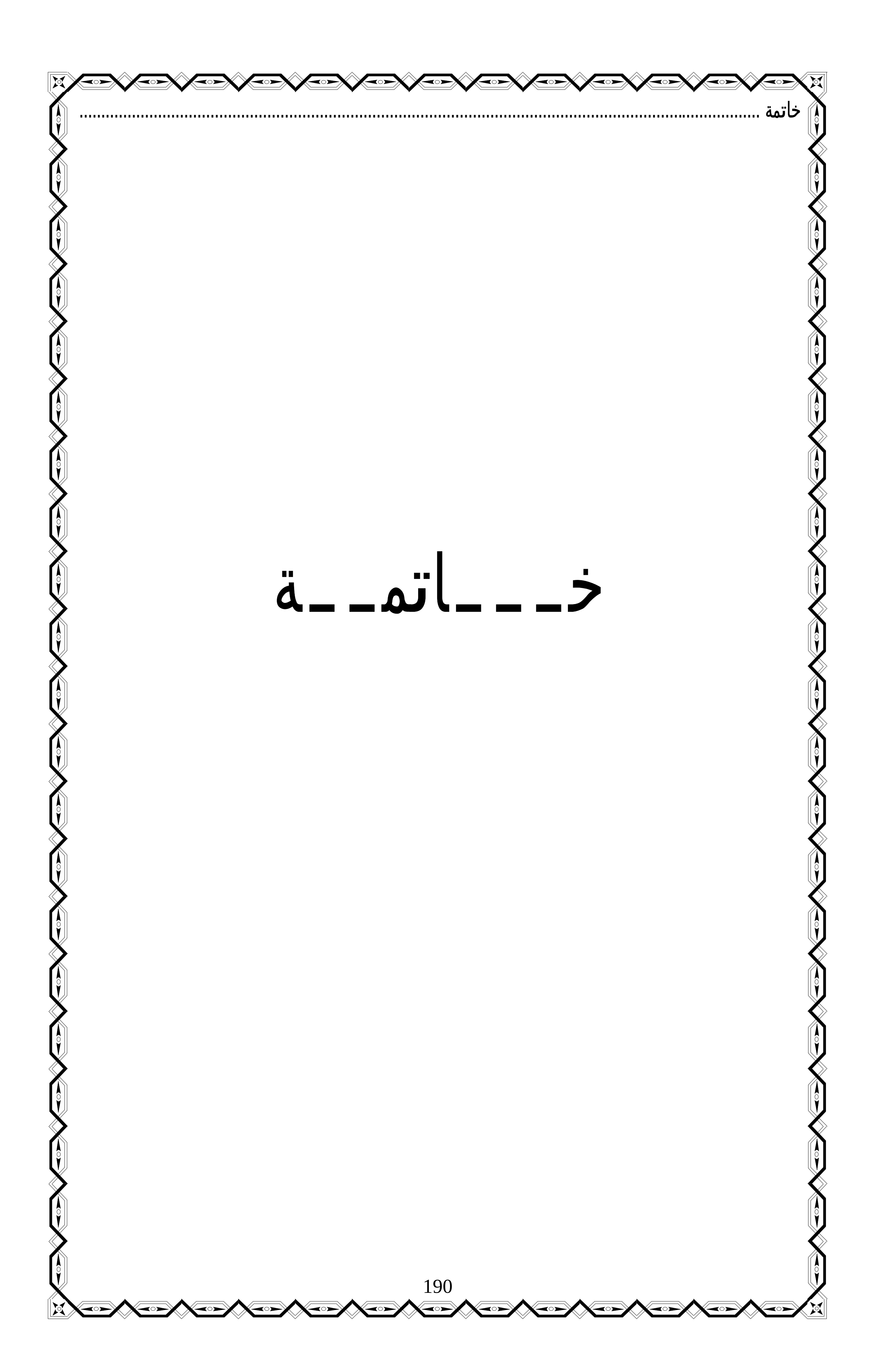
(4)-المرجع نفسه، ص 373

القصيدة إذن ترسم لوحة يلونها الحضور البارز لفعل الأمر، الذي يرفدها بطاقات التجدد والاستمرارية في الحاضر، وترقب المستقبل المبهم: (اختر، ادخل، اهرب، انتظر، أطلق، ارتقب، اصطلي، اعتلي، اسجد، اقترب)، والذي يرتبط من جانب آخر بدوال تأخذ وجودها من امتداداتها عبر فضاءات معينة، تكون محدودة حينا ومفتوحة أحيانا، الشيء الذي يعزز تلك النظرة الفلسفية للوجود التي تبناها الشاعر في نصه، (فالطريق، الشعاب، الشجر، النهر، الليل الكلاب، الذئاب، الزهور، الأرض، البحر، البر، الرعد،. ..) جميعها تتراوح بين فضاء مفتوح نسبيا وآخر محدود، بينما تسبح دوال أخرى (كالروح، العمر، الخالق، الوقت...)، في فضاءات مطلقة لا يحدها حيز، الشيء الذي يجعل دوال الكينونة هذه، والمفعمة بالحركة، ومع ارتباطها مع دوال الموت الخارجي: (جثة، يقتل، سيف، تنشق، الندب، التعزية،. ..) تتحول إلى دوال للموت الداخلي.

إن العالم الشعري للقصيدة يدور حول محورين زمنيين أولهما: الزمن الحاضر المعيش، وهو الزمن الذي أضفى هالة من قلق دائم يعتمل في نفس الشاعر، ويطغى على كل ما يحيطه من موجودات، وثانيهما: زمن مبهم غامض يحاول الشاعر أن يضعف من وطأته، ويكسر الرهبة التي تحيطه، لكي يهيئ نفسه وقارئه لتجاوز الواقع المنهزم، والاستعداد لاستقبال الموت والتعايش معه، ولعل البعثرة التي طالت توزيع الأسطر الشعرية، والتوظيف المكثف لعلامات التعجب، يشير إلى حالة عدم استقرار داخلي، وفوضى في الأحاسيس يعيشها الشاعر. عززته زئبقية الزمن الذي تجاوز الحاضر الواقع، إلى مستقبل ممكن.

فقصيدة علاق لا تنتمي إلى الزمن الحاضر الذي هو الزمن الفعلي لكتابتها، ولا إلى الزمن الماضي الذي بنى فلسفتها، إنما تنتمي إلى زمن المستقبل الذي تطمح إلى تحقيق التحول، وتجاوز الواقع من خلاله.

هكذا إذن يتجلى الزمن في نص علاق عبر أكثر من وجه، ويتخذ أكثر من شكل، ويشمل أكثر من بعد، لكنه يبقى رحيل بطيء باتجاه العدم، رحيل تتشابك فيه صور الحياة مع صور الموت، لتكشف عن جدلية الوجود، وحتمية العودة إلى نقطة كان منها البدء.



خـــاتمـــة

قد تبدو رحلة مع الموت ،رحلة طويلة وشاقة ،غير أن المغامرة التي خضتها أكدت لي العكس من ذلك ، أين استطعت في الأخير أن أخرج بجملة من النتائج التي من شأنها أن تفتح آفاقا أخرى للبحث ومن مجمل هذه النتائج :

- تعتبر تيمة الموت ، موضوعة مهيمنة على النص الشعري الجزائري في فترة التحولات بشكل لافت للانتباه ،الأمر الذي يضعنا أمام سؤال ملح :هل للموت كعلامة حضور قبلي في هذا النص (فترة ما قبل الأزمة) ؟ وهل يمكن أن تمتد هذه الهيمنة إلى ما بعد الأزمة ؟.

- أفرزت تيمة الموت في نص الأزمة معجما لفظيا خاصا ومتنوعا،لاتساع التجربة وشموليتها، مما ساعد على بلورة رؤى الشعراء وقدرتهم على رسم أبعاد المأساة، وإضفاء نوع من الرومانسية على فعل الموت رغم قساوة التجربة .

-تحرر الشعراء من المواضيع المستهلكة ،والتي كانت تطعمها الأيديولوجيا، وتمكنهم من الرحيل عبر فضاءات الحلم ، تجاوزا لواقع عقيم واستحداثا لشعرية خاصة تنأى بتجربة الموت عن المادية ، إلى عالم شعوري شكل الموت فيه معادلا موضوعيا حوله المبدع إلى فضاء احتوى الأزمة برمتها .

- أفرز الإبحار في فضاءات التجريب نصوصا ترقى إلى مستوى يمكنها من إعطاء التجربة أبعادا أخرى تكمن خلف السطور، أبعاد ما كان اللفظ ليبلغها لولا تضافر السمعي مع البصري ليرفد من الصورة الشعرية في النص، ويعطيها قدرة أكثر على نقل التجربة.

- طغت النزعة الصوفية على النص الشعري في فترة التسعينات، ولعل السبب في ذلك إحساس الشاعر بضيق أفق الواقع، فراح يبحث عن أفق أرحب لا يقف عند حد، إنه عالم الصعود في رحاب التصوف، ونشدان المثال الممثل في الذات الإلهية.

-السعي إلى التجريب زج بالقصيدة في كثير من الأحيان في متاهات من العتمة، والسبب في ذلك المفهوم الخاطئ الذي تبناه بعض الشعراء على أن القصيدة يجب أن تنزل عند هموم النفس البشرية، وذلك لا يكون – حسبهم- إلا بتسهيل اللغة الشعرية الأمر الذي جعلها وفي عديد المرات تستقي بلاغتها من لغة الشارع !!!.

-استوحى معظم الشعراء بلاغتهم من لغة الرصاص والدم، والسبب في ذلك دون شك هو الوضع العام الذي تميزت به الفترة ،والشعور المتأزم الذي كان الشاعر يحسه حيالها . فتكون بذلك معجم شعري يصب في الحقل الدلالي للموت، والذي شكل بدوره علامة يمكن أن تتحول إلى موضوع للدراسة و البحث .

-هذا وقد أصبحت قصيدة الموت أغنى تجربة ،وأبعادا تأملية. حيث اقتحمت جميع الميادين الشعرية، حتى التي هي في أصلها وجدت للفرح ،والحياة والخصب ،فعبر الشاعر من خلال الموت عن الحب ،والأمل ،والانبعاث ،والبذل ،...إذ كانت تصطبغ في كل مرة بصبغة وتنتج من خلالها صورا شعرية راقية .

-أما من الناحية الفنية ،فقد كثف الشعراء من استعمال الرمز ،وصل إلى حد مبالغ فيه أحيانا ،بهدف تقوية الصورة وإعطائها أبعادا قد تنسل من أعماق التاريخ حينا، وتنأى عن عالم البشر حينا آخر، وترشف من وحي النبوة في كثير من الأحيان .

-أخذت قصيدة النثر بحظ وافر من الشعرية الجزائرية المعاصرة لهذه الفترة، وذلك يرجع في رأينا إلى مرونتها، وقدرتها على استيعاب تجربة الشاعر، والاستجابة للتطورات التي تطال مواقفه، وحالاته النفسية، وبذا كانت الأقوى حضورا والأكثر طواعية لرسم ملامح التجربة .

-استطاعت الدراسة أن تؤكد –إلى حد ما -جنوح الشعر الجزائري المعاصر نحو التحديث والتجديد في أساليبه الشعرية ، من خلال سعيه إلى خلق فضاءات خاصة، تستوعب أفكاره، وثقافته، وجل ما يتصل بالشاعر كفرد يعيش وسط محيطه، ليصنع لنفسه شخصيته الخاصة التي تطرحه كفكر متميز في الساحة الإبداعية العربية أولا، ثم العالمية .



مكتبة البحث

-القرآن الكر يم: القبس للطباعة، سوريا، ط1، 2001.

1- المصادر :

**الأعوج زينب :

1- راقصة المعبد ، منشورات الفضاء الحر الجزائر،ط1، 2002

** الفاضلي محمد :

2- وردة للغريب ، منشورات ارتيستيك ،الجزائر ،ط1، 2007.

** بزازل الشريف :

3- واجهة قمر شعري،سلسلة الأمواج الأدبية 04،سكيكدة ، ط1، 2002.

** بو راس نورة :

4- عابرة أوراسية ،منشورات الجاحظية ،1996.

** بو ذيبة إدريس :

5- أحزان العشب والكلمات، مطبوعات اتحاد الكتاب،

** بو ذيبة مالك :

6-عطر البدايات ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،ط 1، 2003.

**بو طغان محمد :

7- تهمة الماء ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،ط1، 2003

**بو منجل عبد المالك :

8- لك القلب أيتها السنبلة ، دار الأمل الجزائر ، ط2000.

**بن يوسف رياض :

9-على مشارف القصوى ، منشورات أمواج ،الجزائر ، ط2005،1.

**بن عبيد ياسين :

10- غنائية آخر التيه ، منشورات أرتستيك ،ط1، 2007.

**بن خليفة مشري :

11- سين ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،دار هومة ،ط1، 2002

**بلعاليا زهرة :

12- ما لم أقله لك ، منشورات أرتيستيك ،الجزائر ،ط1، 2007.

** جديد بن يوسف:

13 - أهازيج الجزيرة ،منشورات التبيين الجاحظية ،2002.
** جاطي ربيعة :
14- شجر الكلام ،منشورات السفير ،المغرب ،ط1، 1991،
15- كيف الحال ، دار حوران للنشر دمشق، ط1، 1996
** حمدي أحمد:
16- أشهد أنني رأيت ، دار الحكمة ،الجزائر ،2000.
** حمادي عبد ا :
17- البرزخ والسكين ،مطابع وزارة الثقافة ،دمشق،1998،ص87.
** خمار محمد بلقاسم:
18- تراتيل حلم موجوع ، دار هومة ،ط1، 2003.
** خلخال منيرة سعدة:
19-أسماء الحب المستعارة ،منشورات أصوات المدينة ،ط1 ، 2004.
20-لا ارتباك ليد الاحتمال ،دار هومة ، الجزائر ،ط2002،1
** خشة عبد الغني:
21-كلمة وغنوة ، د ط ،1992.
** دحية مصطفى:
22-اصطلاح الوهم ، منشورات الجمعية الوطنية للمبدعين ،سلسلة المعنى ،ط1، 1993.
** دواس حسن:
23- سفر على اجنحة ملائكية ،مطبعة قرفي ،باتنة ،دط ،دت.
** درويش نور الدين:
25- السفر الشاق ،منشورات إبداع،د ط ،د ت .
26- مسافات ،دار البشائر للنشر والاتصال ،2002
**زناقي عبد الرحمان:
27- نسام وأعاصير ، منشورات التبيين ،الجاحظية، دط ،1996 .
**سويعد صالح فريد:
28-دف دق دف دق ،منشورات إبداع ، ط1، 1997.
29-اعترفي ، منشورات إبداع ، 2002.
**شنة أحمد:

30-زنابق الحصار، زنابق الحصار ،دار الشهاب ،1989.
**شكيل عبد الحميد:
31- تحولات فاجعة الماء ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائر ،ط 1، 2002
**شقرة يوسف:
32-المدارات ، دار الحكمة الجزائر،ط2007
**شارف عامر:
33-الظمأ العاتي،منشورات ابداع ،ط1، 1991.
**ضيف ا بشير:
34-شاهد على اغتيال وردة ،منشورات التبيين ،الجاحظية،الجزائر ، 2003
**ضيف طلال:
35- حديث الرمل ، منشورات أرتيستيك،الجزائر،ط1 ، 2007
**طيبي محمد :
36- فوق المعنى ،منشورات أرتيستيك ،الجزائر ،ط1، 2007.
**طيبي نور الدين:
37-زغرودة الماء،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين،2000
**عزوق عبد الرحمان:
38- ما تيسر من الشوق ،منشورات التبيين ،الجاحظية ،2001
**علاق فاتح:
39- آيات من كتاب السهو ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،د ط ،د ت.
**عجالي كمال:
40-حدس وارهاص، دار باتنيت ،الجزائر ،ط1، 2003.
**عاشوري أحمد:
41-حب حب الرمان ومروج السوسن البعيدة ، مطابع ولاية قالمة ،دط ،دت .
** قذيفة عبد الكريم:
42- نهر الغوايات ،منشورات أرتيستيك ،القبة ،الجزائر ،ط1، 2007.
**قماز نواري:
43-عاشقات الوقت ،منشورات أرتيستيك ،ط1، 2007

** لوصيف عثمان:

44- نمش وهديل ، دار هومة ،الجزائر،1997

45-براءة ، دار هومة ،الجزائر،1997

46- أبجديات ، دار هومة ،الجزائر،.1997

47- اللؤلؤة ،دار هومة ،الجزائر ،1997.

**لحيلح عيسى عبد ا :

48- العنترية ،مخطوط.

**لوحيشي ناصر :

49-فجر الندى ،منشورات أرتيستيك ،الجزائر ،ط1، 2007.

**ميلود حكيم:

50- جسد يكتب انقاضه منشورات الجاحظية ،د ط ،د ت .

**مخالفة عبد الحليم:

51-سنظل ننتظر الربيع ،ط1، 2003.

**مكاريا عبد القادر:

52-قصائد خزفية،دار الشهاب ، 1990.

**ميهوبي عز الدين:

53- ملصقات ، دار أصالة ، ط1، 1997

54-اللعنة والغفران ،دار أصالة ، ط1، 1997

55 -كاليغولا يرسم غرنيكا الرايس ،دار أصالة ،ط1، 2000.

**مغازي علي:

56-في جهة الظل ،منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،دار هومة ،ط1، 2002.

** محمدي نصيرة :

57 – غجرية ،منشورات أبيك ،الجزائر ،2007.

** نعيجة صليحة:

58 -الذاكرة الحزينة ،منشورات أصوات المدينة ،الجزائر ،ط 1، 2004

** لوحيشي ناصر:

59 -لحظة وشعاع ،دار هومة ،الجزائر ،دط ، دت.

**وغليسي يوسف:
60-أوجاع صفصافة في زمن الإعصار ، منشورات إبداع،1995
61-تغريبة جعفر الطيار ، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين ،ف سكيكدة 2000.

2-المعاجم:

** - ابن منظور :
-لسان العرب المجلد السادس (أ - ل) ،تح :عامر أحمد حيدر ،دار الكتب العلمية بيروت، ط1، 2005.
** - العجم رفيق:
- موسوعة مصطلحات التصوف الإسلامي، مكتبة لبنان ناشرون ، بيروت،ط1.
** - جهامي جيرار :
- موسوعة مصطلحات الفلسفة عند العرب ، مكتبة لبنان ، ناشرون ط 1، 1998.

3- المراجع العربية :

** - اسماعيل عز الدين:
- الشعر العربي المعاصر ، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ،دار الفكر العربي ، ط3
- التفسير النفسي للأدب ،دار العودة ،بيروت ،ط4، 1981.
** - اسكندر غريب:
- الاتجاه السيميولوجي في نقد الشعر،الهيئة العامة لشؤون المطابع الأميرية، 2002.
** - أحمد سعيد علي:
- الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)،دار العودة ،بيروت،ط4، 1993.
** - أحمد فاعور ياسين:
- السخرية في أدب إميل حبيبي، دار المعارف للطباعة والنشر،سوسة،تونس،ط ،1993
** - القمري بشير:
- مجازات مقاربات نقدية في الإبداع العربي المعاصر ، دار الآداب ،بيروت ،ط1، 1999
** - الجوبعي يحي شايف ناشر:

- اشكالية المعنى في الشعر العربي الحديث ، منشورات اتحاد الأدباء والكتاب اليمنيين ، صنعاء ، ط1، 2006.

** - المقالح عبد العزيز:

- أزمة القصيدة العربية مشروع تساؤل ،دار الآداب بيروت،ط1، 1985

** - الضمور عماد :

- ظاهرة الرثاء في القصيدة الأردنية ،دار الوضاح للنشر ،الأردن ،2005.

** - الصكر حاتم

- ترويض النص ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،1998.

** - الحمداني حميد:

- القراءة وبناء الدلالة ،المركز الثقافي العربي الدار البيضاء المغرب/بيروت لبنان، ط1، 2003.

** - اليبوري أحمد وآخرون:

- في الشعر المغربي المعاصر ،دار توبقال،المغرب،ط1 ، 2003

**- التلاوي محمد نجيب:

-ا لقصيدة التشكيلية في الشعر العربي ، الهيئة المصرية للكتاب،1998.

** - اليوسفي محمد لطفي:

-المتاهات والتلاشي في النقد والشعر ،دار سراس للنشر ،تونس ،1992.

- تجليات في بنية الشعر العربي المعاصر ،دار سراس للنشر،تونس ،1985.

** - البازعي سعد و الرويلي ميجان :

- دليل الناقد الأدبي، المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،ط3، 2002.

**- البازعي سعد :

- أبواب القصيدة ،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء ،المغرب،ط1، 2004.

** - الجزار محمد فكري:

- العنوان وسيميوطيقا العنونة ،الهيئة المصرية العامة للكتاب ،1998

** - بن مالك رشيد:

-قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص،عربي –إنجليزي –فرنسي،دار الحكمة ،2000.

** - بدوي عبد الرحمن:

- الموت والعبقرية ، مكتبة النهضة المصرية ، ط2 ، 1962

** - بلعلى آمنة:

- أثر الرمز في بنية القصيدة العربية المعاصرة، ديوان المطبوعات الجامعية الجزائر 1995،

** - بنيس محمد :

- ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب ، دار العودة ،بيروت ،ط1، 1979.

- الشعر العربي المعاصر بنياته وإبدالاتها، ج(3)، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط3، 2001.

- الحق في الشعر ، دار توبقال، المغرب ،ط1، 2007.

** - درويش أسيمة:

- مسار التحولات، قراءة في شعر أدونيس ،دار الآداب،بيروت،ط1، 1992

** - حسن عبد الكريم:

- الموضوعية البنيوية في شعر السياب ، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر ،لبنان،ط1، 1983.

** - حبيب بطرس:

-جدلية الحب والموت في مؤلفات جبران خليل جبران العربية،شركة المطبوعات، بيروت، ط، 1995.

** - فؤاد رفقة :

- الموت والشعر،دار النهار للنشر ،بيروت ،1973

**- زكي حسام الدين كريم:

- التحليل الدلالي إجراءاته ومناهجه ،ج 1،دار غريب مصر،2000.

**- سعيد حجازي سمير:

- قاموس مصطلحات النقد الأدبي المعاصر،دار الآفاق العربية ،القاهرة ط1، 2001.

**- عبد الخالق أحمد:

- قلق الموت،عالم المعرفة ،الكويت، 1987.

** - عشري زايد علي:

-استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر،دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة ، ط2006.

**- عثمان اعتدال:
-إضاءة النص ،الهيئة المصرية العامة للكتاب،ط2 ،1996.
**- عناني محمد:
- المصطلحات الأدبية الحديثة دراسة ومعجم :انجليزي/ عربي ،مكتبة لبنان ناشرون-الشركة المصرية العالمية للنشر .دط ،دت.
**- عصلة أحمد بكري:
- الموت في الشعر العربي الحديث ،منشورات مركز المخطوطات والتراث والوثائق، لكويت، ط1، 2000.
**- عبيد محمد صابر :
- مرايا التخيل الشعري ،جدارا للنشر ،عمان ودار عالم الكتب الحديث ،إربد، الأردن ،ط1، 2006.
** - عمر أحمد مختار:
- اللغة واللون ، عالم الكتب للنشر والتوزيع ، القاهرة ، ط 3 ، 1997.
** - عبد المولى محمد علاء الدين :
- وهم الحداثة ،مفهومات قصيدة النثر نموذجا ،منشورات اتحاد الكتاب دمشق ، 2006.
**- فيدوح عبد القادر:
- دلائلية النص الأدبي دراسة سيميائية للشعر الجزائري ، ديوان المطبوعات الجامعي، وهران، ط1، 1993.
**- كندي محمد علي
-الرمز والقناع في الشعر العربي الحديث ، دار الكتاب الحديث، ليبي ، ط1، 2003 .
** - كعوان محمد:
- شعرية الرؤيا وأفقية التأويل، منشورات اتحاد الكتاب الجزائريين، ط1، 2003.
** - كامل عصام خلف:
- الاتجاه السيميولوجي ونقد الشعر،دار فرحة للنشر،مصر،2003.
** - لوحيشي ناصر:
- الرمز الديني في الشعر الفسطيني المعاصر،دار الطليعة ،الجزائر ،ط1، 2004
**- مونسي حبيب:
- فلسفة المكان في الشعر العربي ،منشورات اتحاد الكتاب العرب ،دمشق ،2001.

- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي ،دار الغرب للنشر ،الجزائر ،2003.
** - مفتاح محمد:
- المفاهيم معالم ،المركز الثقافي العربي ،ط 1، 1999.
** - مشوح وليد :
- الموت في الشعر العربي السوري المعاصر، مطبوعات اتحاد الكتاب العرب ،سوريا ،1999.
** - وغليسي يوسف :
- إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد،الدار العربية للعلوم، منشورات الإختلاف، الجزائر/ لبنان ،ط 1، 2008.
** - يوسف أحمد:
- يتم النص ،منشورات الاختلاف ، ط 1 ، 2002.

4- المراجع المترجمة :

** - إيكو أمبرتو:
- السيميائية وفلسفة اللغة ،ت:أحمد الصمعي،المنظمة العربية للترجمة .
- التأويل بين السيميائيات والتفكيكية ،ت:سعيد بن كراد،المركز الثقافي العربي ،الدار البيضاء –بيروت، ط2، 2004.
** - برنار توسان :
-ماهي السيميولوجيا، ت: محمد نظيف ،منشورات افريقيا الشرق ،الدار البيضاء/بيروت لبنان ، ط2، 1994.
** - كورتيس وآخرون :
- السيميائية أصولها وقواعدها ، ت:رشيد بن مالك ، منشورات الإختلاف ، ط2002.
** - جاك شورن:
- الموت في الفكر الغربي : ت كامل يوسف حسن ،عالم المعرفة الكويت، 1978
**- جان ماري تشايفر وآخرون :
- العلاماتية وعلم النص ،المركز الثقافي العربي ،ط1، الدار البيضاء، 2004.
** - فرانسواز أرمينكو:
- المقاربة التداولية ، ت:سعيد علوش ، المؤسسة الحديثة للنشر والتوزيع ، ط 1، 1987.

** - فردينان سوسير:

- محاضرات في الألسنية العامة ،ت : يوسف غازي ومجيد النصر ، المؤسسة الجزائرية للطباعة، 1986 .

**- مايكل ريفاتير:

- سيميوطيقا الشعر :دلالة القصيدة ،ت: فريال جبوري غزول، أنظمة العلامات،مدخل إلى السيميوطيقا، دار الياس العصرية، القاهرة، 1986.

5- الدوريات والرسائل الجامعية :

**- الأطرش يوسف:

- المكونات السيميائية والدلالية للمعنى،آليات إنتاج المعنى في الخطاب السردي ،الملتقى الوطني الرابع للسيمياء والنص الأدبي، جامعة محمد خيضر، بسكرة، 2006.

** - خشة عبد الغني :

- تجليات الأزمة في الشعر الجزائري المعاصر 1988-1998، مخطوط مذكرة ماجستير، جامعة، قسنطينة ،2002-2003.

**- مجموعة من المحررين :

- العرب والفكر العالمي ،مركز الإنماء القومي ، ع 1، 1988.

** - مجموعة من المحررين :

- مجلة عالم الفكر ،-السيميائيات – الكويت ، ع 35 ،2007.

فهرست